خِبـــاء النقد والشعر

معلقة امرئ القيس

الشُّـروح.. البلاغة.. الحِجاج

خِبـاء النقد والشعر

معلقة امرئ القيس

محمد عبد الباسط عيد



دار العين للنشر

أسستها د. فاطمة البـودي عام 2000

المـديـر العـام

4 ممر بهلر - قصر النيل - القاهرة

تليفون: 23962475 20+ ، فاكس: 23962476 20+

E-mail: elainpublishing@gmail.com

الطبعة الأولى: 2023 م

الغلاف: عبد الرحمن الصواف

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية: ٢٠٢٢/٢٣٩١٩

I.S.B.N 978 - 977 - 490 - 675 - 6

خِباء النقد والشعر

معلقة امرئ القيس

الشُّروح.. البلاغة.. الحِجاج

محمد عبد الباسط عيد

دار العين للنشر



بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر إعداد إدارة الشئون الفنية

عيد، محمد عبد الباسط

خباء النقد والشعر: معلقة امرئ القيس: الشروح.. البلاغة.. الحجاج/ محمد عبد الباسط عيد.

الإسكندرية: دار العين للنشر، ٢٠٢٣

ص؛ سم.

تدمك: ٩٧٨ ٩٧٧ ٤٩٠ ٦٧٥ ٦

١– الشعر العربي – تاريخ ونقد.

٢– الشعر العربي – تاريخ – صدر الإسلام.

٣– امرئ القيس، امرئ القيس بن حجر بن الحارث الكندى، نحو ٤٩٧ – ٥٤٥ م.

أ– العنوان

٨١١,٠٠٩

رقم الإيداع / ٢٣٩١٩ / ٢٠٢٢

إهداء (1)

إلى امرئ القيس؛
الذي «خَسَفَ لهم عين الشِّعر»

إهداء (2)

إلى سهام نور؛
ظلٌّ من نورك

قناعة..!

لماذا يعود دارس، في القرن الحادي والعشرين، إلى الشِّعر القديم، حيث ثورة الاتصالات، وبلاغة الصُّورة و"البوست" و"التويتة" و"الكوميك"، والخطابات المتغيرة والنصوص التفاعلية التي تتحكم فيها التكنولوجيا الجبّارة كما لم يحدث من قبل؟

لا يخلو الجواب من صعوبة؛ فليس سهلًا أن تُحدّث الناس عن فنّ رفيع مثل الشِّعر، فضلًا عن أن يكون هذا الحديث عن شاعر أشرق على الدُّنيا قبل أكثر من ألف وخمسمائة عام، ولكنّني مُؤمن بالشِّعر باعتباره فنًّا إنسانيًا حضاريًّا، سواء أكان قديمًا أم معاصرًا، ومؤمن أكثر بحاجتنا إليه: على مستويات الفهم والكشف وترهيف حدّة الوعي الإنسانيّ في بعديه التاريخيّ والآنيّ، بل إني أعتقد في أَصالة قدرته على إنجاز ما يُمكن وصفه بـ"الهويّة الجماليّة" لأيّ جماعة من النّاس، باعتبارها هوية إنسانية وروحية جامعة، ترتفع فوق الانتماءات الحزبيّة والعرقيّة والمذهبيّة والجهويّة...!

وإذا كان حديثنا عن الشِّعر العربيّ القديم فهذا يعني أننا نعيد الحفر حول هذه الجذور الجمالية الرّاسخة، حيث تشكلت اللغة جماليًّا أول مرّة، وحيث التقى الإنسان العربيُّ بأخيه العربيّ في أدق المشاعر وأعمق التصورات..!!

الشعر - في حياتنا - نعيم، ومن الضروريّ أن نعاين ظلال هذا النعيم الممتدّ، ما استطعنا إلى ذلك من سبيل.

المحتويات

تقديم

لا يعرف العربُ شعرًا أشهر من المُعلقات، ولا يُقدّمون على "امرئ القيس" ومعلقته شاعرًا آخر؛ فهو عند القدماء الشَّاعر الذي عبّد طريقَ الشِّعر؛ فحدَّد سُبله، وأشْعل خياله، وأنار دَرْب السالكين فيه.. وهو عند المحدثين الشَّاعر الذي منح عالم الصّحراء طاقة التّرميز الفنيّة الهائلة؛ فانتقل بها من نثرية العدم إلى خلود الشّعر وحيويته؛ فلم تعد الأطلال بقايا أماكن غادرها أصحابها، ولم يعد رحيل الأحبّة حدَثًا عاديًّا تطويه الرّمال، ولم يعد الفَرَس مجرد حيوانٍ ينتقل به الإنسان من مكانٍ إلى مكان آخر في الصّحراء...

تتصدَّر قصيدة "امرئ القيس" هذه المختارات الشعرية الفريدة التي عُرفت باسم "المُعلّقات"، وتتصدّر، من ثمّ، شروح الشُّراح قديمًا ومقاربات النّقاد حديثًا. فحاول كلّ جيل – على مستوى الإبداع والنقد معًا – الاقتراب من هذا الخباء العصيّ، واجتياز ما حوله من حُرّاس ومتاريس؛ كي يظفر – مثل امرئ القيس – بـ"بيضة الخدر" = الجوهرة الفريدة التي تأبى إلا أن تكون للمغامر الجسور..

وعبر قرون طويلة، لم تتوقف محاولات الطّامحين والحالمين عن الظفر بتلك الجوهرة؛ فمنهم من وقع في قبضة الحُرّاس، ومنهم من اكتفى من الرِّحلة بملامسة الخباء والاقتراب من مكامنه، ومنهم من ارتفعت همته؛ فأبى إلا نزع السِّتر، ومعانقة "بيضة" الإبداع وجوهرته.. وهنا رأى من

آيات الشِّعر وفتنة العوالم وبكارة التشكيل ما رأى.. ولكنها "بيضة الخدر"؛ تأبى أن تكون لأحد بعينه، مهما أوتي من جسارة القلب وعزم الروح وتحليق الخيال.. إنها عنقاؤنا التي تُبْعث بعد كل لقاء بفتنة أشدّ، وسحْر بابليّ لا حَدّ لتأثيره ولا طاقة على مقاومته..!

سنحاول هنا، أن نكون من هؤلاء الطامحين، سنحاول مقاربة هذه الجماليّات القديمة طبقًا لمنجزات عصرنا ووسائله، وما يجترحه من نظريات وما يقدّمه من أدوات لمقاربة هذا العالم والنّفاذ إلى أعماقه؛ فمن المهمّ أن نُجدّد وعينا بالشِّعر وفقًا لشروط قرائية مغايرة، تجاوز الشروط التاريخية لإنتاجه..

ولماذا لا نفعل؟

والشعر إرثنا الخالد، وعلى كل (جيل نقديّ) أن يعيد النظر فيه، ويقدِّمه للقرُّاء بأدوات نقدية معاصرة، وعلى نحوٍ يجسر "الهوّة الجمالية" والوجدانية بين الماضي والحاضر، طبقًا لوعي معرفيّ وإنسانيّ مغاير. وهذا ما قام به خير قيامٍ الأساتذة الرُّواد، وهو ما يجب علينا أن نفعله الآن، فإذا عجزنا عن ذلكً أو تقاعسنا عنه اتَّسعت الهوّة بين الحاضر والماضي، وغدا الماضي أفقًا منفصلًا، وليس سيرورة جمالية ممتدّة، نامية متطورة، وليس أخطر من هذه القطيعة على أمّة من النّاس.

لهذه القراءة هدفان:

الهدف الأول: ويتصل بالفضاء المعرفيّ لحقل "نقد النقد"، وفيه نحاول متابعة القراءات التي قدّمها الدارسون قديمًا وحديثًا لشعر المعلقات عامة ومعلقة "امرئ القيس" خاصّة، وهي قراءات كثيرة متنوعة حتى ليصعب حصرها، وهذا يعني أننا إزاء قوسٍ نقديّ شديد الاتساع والغنى؛ فعلى

امتداده تتجاور الشروح القديمة بتياراتها المختلفة، وانشغالاتها المعرفيّة المتعددة جنبًا إلى جنب مع النّظريات والمناهج المعاصرة، وهي أيضًا مختلفة متنوعة.

ولعلنا لا نبالغ في تصورنا إذا قلنا: إن معلقة "امرئ القيس" جداريّة نقدية ممتدة، تتسع باتساع الانشغال النّقديّ العربيّ: التراثيّ والمعاصر معًا. وقراءة خطوط هذه الجداريّة الخصبة تضع أيدينا على شريحة مكثفة نتابع على صفحتها ومن خلالها تطوّر العقل النقديّ العربيّ: أُسسه المعرفية وتحولاتها، ومضمراته النسقية، وأدواته الإجرائية، وأثره الجماليّ.

لقد حاولنا هنا محاورة شُرّاح "امرئ القيس" ونقّاده.. وكل حوار – بطبيعته – تفاعلٌ حيٌّ؛ فلا يحاور إنسانٌ إنسانًا دون أن يترك كُلّ منهما على صاحبه بعض روحه وثمار عقله. وحين ينصبّ الحوار على التُّراث فهذا بالضرورة، إدخال للتراث في قالب جدليّ، يستمدُّ أهميته وقيمته من اشتراطات الحاضر وانشغالاته، بكلّ ما تعنيه كلمة الحاضر من ثِقَل ثقافيّ ومعرفيّ؛ فلا تُوجد قراءة تبدأ من فراغ، وكيف ذلك وكلّ قراءة تنطلّق من أسئلتها الخاصة التي تُحدِّد بدورها آليات القراءة وغايتها.

الهدف الثاني: تقديم مقاربة تأويلية من منظور حجاجي لمعلقة "امرئ القيس"، بما هي خطاب جماليّ قابل للتفتح والوجود في الحاضر.. نتابع تجربتها والطريقة التي تشكَّل بها ومن خلالها عالَمها المثمر، نضع أيدينا على المنابع الأولى للجماليّة العربية في ذلك الزمان البعيد، نُجَدِّد وعينا بها، ليس على مستوى الذِّكرى والحنين والحديث عمّا كان، وإنما على مستوى الوعي والكشف و"متعة التذوق".

سنقضي بعض الوقت في رحاب هذا الشّاعر الفذّ في صحراء العرب قبل

الإسلام بقرنين من الزّمان تقريبًا؛ نُشاهد هذا العالم الموّار بالفتنة والبكارة، ونتساءل: كيف أقام هذا الخيال اللغويّ الـجَسور؟ وإلى أيّ مدى شحنه الفنّان المثقَّف بالأسئلة الإنسانية التي ينشغل بها كُلّ فنّ عظيم في كُلّ زمان وفي كُلّ ثقافة؟ لنقترب - بتقدير ومحبة - من عقل هذا الشاعر وهو يُفكّر ويحلم، ويتساءلُ محاججًا حول الذّكريات والزّمان والمكان والحبّ والموت والولادة والمصير.

ولعلّه لا تخفى عليك دقّة المقاربات الحجاجية وصعوبتها، شأنها شأن المناهج الحديثة ذات المرجعيّة اللسانيّة، ولذا فقد حرصت هذه المقاربة على الجمع بين الانضباط المنهجي و"متعة تذوق" الشعر معًا؛ رغبةَ في تجاوز نخبوية الممارسات النقدية التي ضاقت دوائر تلقّيها، وباتتْ تعاني العزلة والوحدة، وسعيًا إلى تلك الغاية حاولتُ استخدام لغة ذات تراكيب واضحة، تصل إلى غايتها من أقرب الطرق، وجعلتُ المقاربة خطابًا ومحاورة بيني وبينك؛ استئناسًا بسنن أجدادنا في تشييد خطاباتهم، وما أضفاه هذا النهج على إرثهم من حيوية في التواصل وإنسانية في البحث والمعرفة.

لقد تخففتُ - ما استطعتُ - من كل ما من شأنه أن يبعدك عن المتابعة ويصدّك عنها؛ فلم تكن الغاية هنا أن أحيطك علمًا بالحجاج وآلياته وخطاطاته وتياراته وخلافات الدّارسين حول قضاياه؛ فهذا مبذول في مراجعه المعروفة، وبعضها سوف أشير إليه هنا.. فالغاية هنا أن "أستميلك" إلى عالم هذه القصيدة من هذه الزاوية المنهاجية الخاصة، و"الاستمالة" Adherence - بحد ذاتها - مقصد كل حجاج؛ والغاية من ذلك أن نستعيد مرّة أخرى هذه الوظيفة الجليلة التي كان النقد يحرص عليها، وأقصد بها: متعة الكشف والتذوق ومشاركة النقد..!

وعلى هذا، تتكون هذه المقاربة من ثلاثة فصول، على النحو التّالي:

الفصل الأول: "العقل النّقديّ حول المعلَّقة"

وينقسم إلى مبحثين:

المبحث الأول: المضمر النّقدي في شروح القدماء

يتناول "المُضمر النقديّ" الذي انبثقت عنه الشُّروح قديمًا، وكيف تطوّرت هذه الشُّروح من البساطة إلى التركيب، والقضايا النقدية التي طرحتها، ولماذا بدت المسافة كبيرة بين انشغالات الشُّروح وانشغالات النقد القديم؟ وإلى أيّ مدى يمكننا تجديد وعينا بما تنطوي عليه الشُّروح من قضايا ومفاهيم يمكنها أن تسهم في النقاشات النقدية المعاصرة؟

المبحث الثاني: "سؤال" المنهج في مقاربات النّقاد المُحْدَثين

ونحاول فيه مقاربة انشغالات المحدثين المنهجية، وأثر ذلك الوعي على الشّعر القديم عامة، وعلى المعلقة بشكل خاص، وكيف يمكن لقراءة الخطاب الحِجاجيّ للمعلقة أن تُنمّي وعينا بها، وتستثمر خلاصات الجهود السّابقة في الوقت نفسه؟

الفصل الثاني: الحِجاج والتَّخييل.. البحث عن (حيويّة النَّقد)

وعبر صفحاته نقدّم محاولة منهجيّة تركيبيّة، تعيد قراءة أنساق البلاغة القديمة في علاقتها بالحجاج والتأويل، والهدف هنا هو تنمية الوعي المنهجيّ الذي بدأ مع أساتذة التحديث والنهوض، وصولًا إلى صيغة منهجية يتأصّل بها الحجاج بلاغيًا، وتتأكد به طاقة البلاغة في استيعاب الجديد والتحاور معه، والغاية منه أن تلين أداته ويسلس حضوره إذ يتنزَّل على النص المقروء.

الفصل الثالث: المُعلَّقة.. قراءة في إستراتيجيات الحجاج

ويقع في مبحثين:

المبحث الأول: "جدارية امرئ القيس"

وفيه نُقدّم قراءة للمعلّقة تستهدف الكشف عن بلاغة خطابها، ومستويات بنائها وآليات حِجَاجها. نقدم قراءة محبّة لـ"امرئ القيس"، لا تواري هذا الحبّ ولا تنفي حماستها لهذا الفن، وإنما تعلن ذلك وتؤكده، كما أنها في الوقت نفسه منضبطة بمنهاجية رأت قدرتها على محاورة النص، بقدر ما رأت في النص القدرة على محاورتها.. فإذا كان المنهج يضيف إلى النص ويظهر ما اعتمّ من جوانبه، فإن بمقدور النص أن يضيف إلى المنهج نفسه: يقترح عليه، ويطوّر من آلياته، يحاور إستراتيجياته؛ فيتأصل حضور المنهج ثقافيًّا في الوقت الذي يتكشف فيه النص جماليًّا ومعرفيًّا.

المبحث الثاني: الإيقاع.. ظاهر النص وباطنه

وفيه نختبر "مفهومًا" دقيقًا للإيقاع، يستوعب الأوازن العروضية والأشكال الموسيقية اللغوية والقافية، نحاول هنا أن نتبيّن دور الإيقاع في دعم الحجج، وترسيخ هُويّة النص الشعريّ؛ فالإيقاع – من وجهة نظرنا – ليس حِلْية شكلية يمكن الاستغناء عنها، حتى لو كنا بصدد مقاربة "قصيدة نثر" معاصرة. فالإيقاع مكون شعري ماهويّ، بل هو أدق مكوِّن، وأي مقاربة تتجاهل التنقيب عن مضايقه تفقد الكثير من مبررات وجودها.

***

فغايتنا هنا هي تقديم مقاربة للشعر وما دار حوله من شروح ونقود؛ فالماضي جزء من الحاضر، وهو يؤثّر علينا، ومن المهمّ أن نعي هذا التأثير، وأن نسائل هذا الإرث ونبحث في منطلقاته ونستصفي خلاصاته، نقترح عليه بقدر ما يقترح علينا، ونصل ما بيننا وبين نقودنا القديمة والحديثة، ونتابع انشغالات هذا العقل النقديّ، لا لنقدم معرفة بما كان، وإنّما لكي ندع الماضي يتكشف بقوة الحاضر وطاقة السؤال فيه.

فهذه المقاربة لا تنشغل بالظواهر في ذاتها أو لذاتها بقدر ما تنشغل بما يقع خلف الظواهر والكلمات، تحاور التراث وتبحث في قضاياه ومفهوماته وغاياته ومقاصده.. تتأمّل في طبقات هذا الخباء الشعري والنقدي الذي لا تنتهي عجائبه.. وتقدّم مقاربة تسأل بقدر ما تجيب، وتحاول الفهم بقدر ما تدعو إليه.. وما من غاية نرجوها سوى أن نسهم ولو بقدر ضئيل في "حيوية الثقافة العربية"..!

والله من وراء القصد، ومنه التوفيق والسداد..!

محمد عبد الباسط عيد

يناير 2022

الفصل الأول

العقل النَّقديُّ حول المعلّقة

المبحث الأول

المُضمر النّقديّ في شروح القدماء

تعدُّ المعلقات الأصل الفنيّ المهيب؛ فكلّ الشّعر بعْدَها عميق الصلة بها؛ تتمدَّد فيه تراكيبها وأخيلتها، ويتمثَّل تقاليدها، ويزهو بالانتساب إليها، تمامًا كما يحرص العربيّ على ذكر سلسلة آبائه الأقدمين، يُباهي بهم ويدلّ بمنزلته منهم، دون أن يفقد صوته المميَّز وملامحه الخاصة. فالمعلَّقات هي "عمود الشعر" القديم، ومنها انبثقت "الأصول" التي يجب مراعاتها، فكلُّ فعل لا أصل له لا يُعوّل عليه، وكل إضافة لا تعلن عن جذورها يشكّ في نسبتها، وما أقسى ذلك على العربيّ...!

وبفضل هذا الفهم، اكتسبت المعلقات مكانًا مميزًا في العقل النقديّ القديم والحديث على السواء؛ فهي مرآة هائلة، يرى فيها كل جيل ثقافيّ ملامح وجهه؛ إذ يعيد قراءتها؛ رغبة في تملُّكها وتجديد الوعي بها، حيث يرى فيها ما لم يره السابقون، ويكتشف فيها جانبًا مما يشغله.. وهذا سنن التأويل وجوهر الفعل القرائي المتجدد.

وهذا ما سوف نقوم به مع المعلقة ومع شروحها، سنحاول اكتشاف العلاقات والأسباب الفاعلة في هذه المادة الواسعة التي قدّمها الدّارسون،

نبحث في آليات الوصول إلى المعنى بأكثر مما نبحث في المعنى أو"المضامين" التي انتهوا إليها؛ فالآليات أو الأدوات سبيلنا إلى فهم كيف كان ينتج القدماء المعنى، وهي أيضًا سبيلنا إلى التجديد المنهجي الذي ينبثق من جدل الوعي النظري مع مضايق التّشكيل الشعريّ.. نحاول "تملك" هذه المادة وتجاوزها في الوقت نفسه؛ فكل "تملك" وعيٌ بالموضوع، ليس بما هو موجود هناك في شرطه التاريخيّ، وإنما بما هو فاعلية حية، تشكِّلنا إذ نشكلها، تكوّننا إذ نكوّنها، هنا والآن..!

لقد عرف الدّارسون المعلقات مقترنة بالشُّروح منذ البداية؛ فلم تُعرف منفردة أو مستقلّة، وإنما مقترنة بشروحها، فبدت في الوعي وكأنّ الشُّروح جزء منها، وهذا ما جعلها باستمرار درسًا في آليات التلقي التراثية للشعر عمومًا ولشعر المعلقات بخاصة.

لن نبدأ هنا بتناول الشُّروح المباشرة، وإنما سنجعل البداية مع القاضي أبي بكر الباقِلّانيّ (ت372 هـ)، مع نظرات هذا الشيخ من المتكلمين؛ ليس لأنها البداية التّاريخية للشُّروح؛ وإنما لأنّ المعلّقات – في تصوّر هذه القراءة – كانت في الخلفية المعرفيّة للمتكلمين قبل "الباقِلّانيّ" بأكثر من قرنين، استدعاها حديثهم عن "الإعجاز" في القرآن الكريم، باعتبارها القضية المركزية التي دارت حولها كثير من البحوث والمعارف، وفي القلب منها كان سؤال "الفصاحة"، بكل ما تفرّع عنه من قضايا معرفيّة ولسانيّة ومنطقية، وحين يدور البحث حول الفصاحة القديمة فهذا يعني أنه يدور بالضرورة حول نموذجها الباذخ، ودررها الفريدة التي يُطلق عليها العرب: المُعلّقات.

الباقِلّانيّ.. التّماسك والانسجام

انشغلت الدّراسات الكلاميّة إلى حد كبير بقضية "الإعجاز القرآني"،

وقد لا نبالغ إذا قلنا: إن مفهوم "الإعجاز" كان من أكثر المفهومات تأثيرًا في كثير من القضايا الكلامية واللسانية، ومن ثم كان أثره عظيمًا على مجالات التفسير والبلاغة والنقد بشكل عام.

لقد أثيرت قضية الإعجاز مبكرًا، وأخذت جهدًا كبيرًا من قبل الدارسين، وبخاصة مع استقرار الدولة العربية، وتنوع شعوبها وثقافتها ومعتقداتها... لقد كان سؤال الإعجاز نفسه أثرًا من آثار هذا التفاعل الثقافي، وكان البحث فيه استجابة للضغوط المعرفيّة والمجتمعية الجديدة.

لقد قطعت الدراسات حول الإعجاز شوطًا كبيرًا في التّحول من الفهم الميتافيزيقيّ المتعالي - كان ذلك على يد "النّظام المعتزليّ" (ولد بين عامي 160 و185هـ) وإرجاعه الإعجاز إلى مقولة "الصَّرْفة"[(1)] - إلى الفهم العلميّ الذي وضع عبد القاهر الجُرجانيّ (ت471هـ) خلاصته العلمية المنضبطة فيما عُرف بـ"نظرية النظم". لقد أصبح مفهوم "الإعجاز" على يد "الجرجانيّ" "واقعة نصية"، إنه يعود إلى بنية النص وليس إلى سبب خارجيّ، يعود إلى هذه البنية اللغوية التي يمكن فهمها وفحصها، ومن ثم التدليل على مفهوم "الإعجاز" والبرهنة عليه.

وطبقًا لنظرية "النظم" فقد امتاز القرآن بفرادة بنيته، وتفوّق على أشكال القول وأجناسه باختياراته الفريدة للمفردات، وخصوصية التراكيب ودقائق التصوير... بما لا يقارن به أيّ كلام آخر، ولا أي فصاحة أخرى. وكان بدهيًا، والحال كذلك، أن يستدعي الدّارسون نصوص الشّعر وأقوال العرب المشهود لها بالفصاحة، والمؤثِّرة في حياتهم، ليقارنوا بينها وبين النص

---

(1) يقصد بـ"الصَّرْفة" أن الله صرف العرب عن معارضة القرآن، وكان في مقدورهم أن يفعلوا، فالمانع - وفق هذا الفهم - لا يعود إلى عجز العرب وإنما إلى قدرة الله التي سلبتهم هذه الملكة..!

الكريم، لتتأكد الفروق وتظهر المزايا، على نحو ما تبدو دقة النظم وتفوقه في قوله تعالى: ﴿**ولكمْ في القِصَاص حَياة**﴾ (البقرة: 179) حين نقارنها بما أُثر عن العرب مما يُظَنّ فيه تماثله معها، وأقصد به قولهم المسبوك سبك الحكمة المجربة: "**القتل أنفى للقتل**". ويطول بنا الأمر لو رحنا نستعرض ما ذكره البلاغيون والمتكلمون من فروق بين التركيبين، امتاز فيها نظم النص الكريم على القول المأثور الذي يُعد مثالا على دقة الصياغة البشرية والخبرة العملية الحكيمة معًا.

كانت محاولة "الباقِلَّانيّ" شديدة التَّميز؛ فقد تجاوز الشواهد المفردة والأبيات الجزئية التي تناثرت في كتابات معاصريه وفي كتابات السابقين عليه، واتجه في كتابه "إعجاز القرآن" إلى مقاربة طويلة ممتدة لمعلقة "امرئ القيس" بشكل خاص، ولم يكن الهدف بطبيعة الحال، مناقشة المعلقة في ذاتها، وإنما إثبات تراجع نظمها واختلال بنائها، رغم أنها دُرَّة الفصاحة البشرية العربية[1].

كان البحث في الإعجاز هو الهدف والغاية، وكان الشعر وسيلة إليه.. فبدت معلقة "امرئ القيس" موضوعًا لانعكاسات المرايا، وكان عليها أن تتضاءل في نظر "الباقلاني"، على مستويات: المفردات والتراكيب والتصوير والبناء.

(1) من الضروري هنا أن نشير إلى تقدُّم الوعي النقديّ في القرن الرابع؛ فقد تحدث "ابن طباطبا العلويّ" (ت322هـ) عن البنية الكلية للقصيدة وضرورة انسجامها قائلًا: "وينبغي على الشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائمُ بينها لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامُه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه أو بين تمامه فضلًا من حشوٍ ليس من جنس ما هو فيه، فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول إليه، كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت؛ فلا يباعد كلمة عن أختها ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها، ويتفقد كل مصراع، هل يشاكل ما قبله؟" ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، ط(2) دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان 2005م ص129.

وشأن كل مُحاجِج، يقرّ "الباقِلانيّ" – منذ البداية – بعلو قدم المعلقة في ميدان الشعر، وافتتان الدّارسين بها وتقديمهم إيّاها على غيرها من الشعر القديم، حيث يقول:

"وأنت لا تشك في جوْدة شعر امرئ القيس، ولا ترتابُ في براعته، ولا تتوقف في فصاحته، وتعلم أنه قد أبدع في طرق الشعر أمورًا اتّبع فيها، من ذكر الدِّيار والوقوف عليها، إلى ما يصل بذلك من البديع الذي أبدعه، والتشبيه الذي أحدثه، والمليح الذي تجد في شعره، والتصريف الكثير الذي تصادفه في قوله، والوجوه التي ينقسم إليها كلامه، من صناعة وطبع وسلاسة وعلوّ، ومتانة ورقة... وقد ترى الأدباء أوّلًا يوازنون بشعره فلانًا وفلانًا، ويضمّنون أشعارهم إلى شعره... ولمّا اختاروا قصيدته في السبعيّات، أضافوا إليها أمثالها، وقرنوا بها نظائرَها، ثم تراهم يقولون لفلان لاميّة مثلها، ثم ترى أنْفُس الشعراء تتشوق إلى معارضته، وتساويه في طريقته.."[1].

وبَعْدَ هذا الإقرار يقدّم "الباقِلّانيّ" مقاربته انطلاقًا من فرضية أساسية لم ينتبه إليها الدارسون بما يكفي، ولم تأخذ حقها من التجلية والبحث، وهي "انسجام الخطاب" القرآني في كلِّيته؛ فهو على طوله يتناسب في البلاغة ويتشابه في البراعة، فالقرآن – بنص عبارة الباقلانيّ – "لا يتباين في عجيب نظمه على ما يتصرف إليه من الوجوه المختلفة، من ذكر قصص ومواعظ واحتجاج، وحكم وإحكام ووعد ووعيد، وتبشير وتخويف...."[2].

(1) الباقلانّي: إعجاز القرآن، تحقيق: عماد الدين أحمد حيدر ط(4) مؤسسة الكتب الثقافية، القاهرة 1997م ص174.
(2) نفسه: ص 60.

يتحدّث "الباقِلانيّ" عن الهوية القرآنية التي امتازت بها بنيته عن غيرها من البنى، فلا يشتبه بغيره، ولا يشتبه غيره به؛ فالقرآن "على تصرف وجوهه واختلاف مذاهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم"[1].

وهذا ما جعل القرآن منسجمًا على مستوى "سطح النَّصّ"، ومنسجمًا في عالمه، رغم تنوع موضوعاته وتعدُّدها، وهذا الانسجام لا يجده "الباقِلَّانيّ" – بالقدر نفسه – في كلام العرب، سواء أكان شعرًا أم نثرًا؛ فقد نجد – فيما يقول – لحكيمهم أو فصيحهم مقولة هنا أو هناك في كلمات معدودات وألفاظ محدودة تتسم بالفصاحة والبلاغة وحسن التصرف في الكلام، ولكننا لا نجد ذلك في النص المطوّل كما نجد في القرآن.

يحاول "الباقِلانيّ" هنا أن يظهر اختلال المعلّقة؛ وذلك بتقويض معياري: "الانسجام" و"التماسك"، باعتبارهما – في نظر الدارسين – معيارين مركزيين، يختلُّ بغيابهما نظام الخطاب..[2] وإذا كان هذا شأن معلقة "امرئ القيس"، فاتق أكمام الشّعر العربيّ، وإذا كان هذا شأن معلقته، وهي – دُرّة الفصاحة العربية – تأكّد لنا تراجع الشّعر كله مقارنة بالقرآن الكريم، وأن الإعجاز فيه لا يمكن مقارنته بأيّ قول آخر بعد ذلك.

ولا أريد أن أطيل عليك؛ ولذا سأكتفي بتقديم نموذج مختصر لهذه المقاربة، هو مفتتح المعلقة:

---

(1) نفسه، ص 59.

(2) يحدد روبرت دي بوجراند سبعة معايير يقوم عليها النص، هي السبك أو الترابط النحوي Cohesion، والتلاحم الدلالي أو الحبك Coherence، وهذان المعياران يمثلان الركيزة الأساسية للنصية، والقصد أو الهدف من النص Intentionality والقبول Acceptability، والإخبارية Informativity، والمقامية Situationality، والتناص Intertextuality. راجع: روبرت دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ترجمة: د. تمام حسان ط(1) عالم الكتب، القاهرة 1989م.

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ
بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

يتحدث الباقِلّانيّ هنا عن اختلال منطقيّ؛ فهذا المطلع - رغم أنه يُعَدّ تقليدًا شعريا افتتن به الشعراء - ينطوي على اضطراب واضح: "فأوَّل ذلك: أنه استوقف من يبكي لذكر الحبيب، وذكراه لا تقتضي بكاء الخَليّ، وإنما يصح طلب الإسعاد في مثل هذا، على أن يبكي لبكائه ويرقّ لصديقه في شدّة برحائه، فأمّا من يبكي على حبيب صديقه، وعشيق رفيقه فأمر محال......"[1].

وبالتأكيد يصعب علينا أن نصف كلامًا اختلّ منطقه ودخل دائرة المحالات، بالفصاحة، فضلًا عن أن يكون نموذجًا يحتذيه الشعراء...!!

كما تناول "الباقِلّانيّ" أفكارًا مُهمّة، سبق أن تداولتها أقلام النُّقاد، وتناثرت في كتبهم، مثل رأيهم في شروط فصاحة الكلمة، واشتراطهم خلوّها من التنافر الصوتي، وابتعادها عن الغريب والحوشيّ، وما عابوه من اضطرار الشاعر إلى الحشو، سواء أكان ذلك في جسد البيت أم في لفظ القافية، وبذلك يغدو اللفظ قلقًا غير متمكن، ويقتصر دوره على استكمال الوزن فقط... إلخ.

وهذه كلها ملاحظات مهمّة، وتشير إلى وعي كبير، ولا يمكن الاعتراض عليها في المطلق، وإنما يأتي الاعتراض حين تتنزل على نص محدَّد، وهنا تكون صحتها نسبية، ولا تنفكّ عن موقف الناقد، وذوقه، وخبرته، ووعيه بالاختصاص الشعريّ، وهذا كله لم يعره "الباقّلاني" اهتمامًا؛ فقد اعتبر

(1) الباقلاني: إعجاز القرآن، سابق، ص176.

أنّ تكرار "امرئ القيس" كلمة خدر في قوله: "**ويوم دخلت الخدر، خدر عنيزة..!**" من قبيل الحشو الذي لا يضيف شيئًا إلى النص.

ثم يخلص "الباقِلّاني"، في نهاية تحليله لأبيات المعلّقة، إلى الغاية الأساسية التي من أجلها كانت هذه المقاربة، فيقول: "وقد بيَّنا لك أنَّ هذه القصيدة ونظائرها تتفاوت في أبياتها تفاوتًا بينًا في الجودة والرَّداءة، والسّلاسة والانعقاد، والسّلامة والانحلال، والتمكن والتسهّل والاسترسال، والتوحش والاستكراه... ولا سواءٌ كلام ينحت من الصخر تارة، ويذوب تارة، ويتلوَّن تلوّن الحرباء، ويختلف اختلاف الأهواء، ويكثر في تصرفه اضطرابُه، وتتقاذف به أسبابه. وبين قول يجري في سبكه على نظام، وفي رصفه على منهاج، وفي وضعه على حدّ، وفي صفائه على باب، وفي بهجته ورونقه على طريق، مختلفه مؤتلف، ومؤتلفه متحد، ومتباعده متقارب، وشَرِدُه مطيعٌ، ومطيعه شارد، وهو على متصرفاته واحد، لا يستصعبُ في حالٍ، ولا يتعَقَّدُ في شأن"[1].

ولك بالتأكيد أن تنتقد محاولة "الباقِلّانيّ"؛ فالقرآن قرآن، والشّعر شعر، وفكرة المقارنة بين الخطابين تنطوي على خطأ معرفيّ ومنهجيّ، ولن تفيد في إدراك مفهوم "الإعجاز" نفسه.. وكلّ هذا وغيره مما يمكن أن يؤخذ على محاولة "الباقِلّاني".

ولكنّ الشيء المُهم الذي فعله أنه قدّم المحاولة الأولى لمقاربة الشِّعر بما هو خطاب؛ فقد تجاوز البيت والشّاهد، وتقدّم بشكل ملحوظ نحو عالم النص، بل لا نبالغ إذا قلنا: إنه انشغل على نحو واضح بمفهوم البنية، صحيح أنه قدّم ذلك على نحو شديد التبسيط، ولكنها محاولة رائدة على أي

(1) نفسه: ص196.

حال، ولعلّ انتماءه إلى دائرة المتكلمين سببُ إهمال النّقد لها، وعدم الانتباه إلى ما أثارته من مفهومات غير مسبوقة.

لقد نضج البحث حول "الإعجاز" سريعًا، ولم يعد في حاجة إلى مثل هذه المقارنات، بعد أن وضع "عبد القاهر الجرجانيّ" الصياغة الأخيرة لنظرية النظم. هذه النظرية التي استفاد منها الدرس البلاغي حول الشعر، بقدر ما استفادت منها مدارس التفسير المختلفة للقرآن، بحيث يصحّ القول:

إننا صرنا إزاء بلاغتين متمايزتين، بلاغة الشعر وبلاغة القرآن، وفيما ظلَّت الأولى محصورة في فكرة الشَّاهد والمثال، كانت الأخرى تطوّر – على مستوى المفهوم والإجراء – نظرًا جديرًا بالاعتبار، تجاوز الجملة أو الجمل الجزئيّة إلى الخطاب، وما يتصل به من سياقات متعددة، تتناول النص وما يحايثه من مؤثرات اجتماعية وثقافية، دون أن تنفصل عن ذوق المُفسِّر وعصره ومذهبه.

لقد أنجز المفسرون وعلماء القرآن الكثير مما لم ينتبه إليه نقاد الشعر قديمًا، وربما لم ينتبه إليه المحدثون بما يكفي[1].

---

(1) حاولت في كتابي "النص والخطاب قراءة في علوم القرآن" ط(1) مكتبة الآداب، القاهرة 2009 م أن أشير إلى هذه الزاوية، وما أفرزته من مفهومات تجاوزت الجملة إلى الخطاب.. كما سعيت إلى تأطير هذه المحاولات باعتبارها أدوات إجرائية كليّة في مقاربة الخطابات بشكل عام.

بين يديْ المعلّقة

لكلِّ شاعر من شعراء المعلقات حكايات، تطول أو تقْصُر، تُشكّل صورته في مخيلة القراء، وليس مهمًّا هنا أن تكون هذه الحكايات حقيقة تاريخية؛ فالرّاجح أنها - طبقًا لطه حسين - قد وضعت بعد استقرار العرب في الأمصار، فزادوا فيها وأضافوا إليها من عند أنفسهم، حتى خلطوا في كثير منها بين الخيط الواقعيّ والخرافيّ، وأحيانًا يقتربون بها إلى تخوم الأسطورة، على نحو ما نجد في بعض المرْويَّات التي تدور حول امرئ القيس وطرفة وعنترة بن شداد وعمرو بن كلثوم وعبيد بن الأبرص مما أثبته الشرّاح وغيرهم[1].

والحكايات كثيرة، ودلالاتها مختلفة متنوعة، وكذلك مصادرها، ولذا فسوف نقتصر هنا على الحكايات التي تتصدر الشروح على سبيل التقديم فحسب، ولن يشغلنا هنا صدق الحكاية من عدمه؛ فما يشغلنا هو الـ"حكاية" في ذاتها، ومحاولة فهم وظيفتها ودورها بالنسبة للشارح و(المشروح لهم)، وهذه الحكايات تقوم بوظيفتين أساسيين متلازمين:

الأول: أنها تستعيد السياق التاريخيّ والاجتماعيّ والقيميّ الذي يدور النص في فضائه، فلا يمكن للشّارح أن يقدم نصه في فراغ، ولا يمكن للمتلقين أن يفهموا نصًا بمعزل عن سياقه الإدراكيّ بكل مكوناته المركبة.

الثاني: أنها ترسم صورة الشاعر أو (إيتوسه) Ethos، لا لتقول لـ(المشروح لهم) إنه مُسدَّد الرأي وصاحب فضيلة وبِرّ، كما كان يقول أرسطو، وإنما

(1) لمزيد من التوسع حول هذا الموضوع انظر: عبد اللطيف بن علي بن صديق العريشي: الجانب الأسطوري في أخبار شعراء المعلقات.. مخطوط (ماجستير) قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الملك سعود، السعودية 2005م.

لتقدّم صورة محددة للشاعر، تصل ما بينه وبين عالم جزيرة العرب: قيمها، وأحداثها، وأماكنها وقبائلها... إلخ[1].

فالشارح يمنح معلقته أو شرحه قيمة اجتماعية وتاريخية، وليس أنجع في ذلك من الحكاية التي تجوب أجواز الصحراء، وتشير إلى أهلها وقيمهم، وتدل على ما كان منهم.. يحتاج الشّارح أن يرسّخ هذا المعنى، بما له من سلطة، في نفوس (المشروح لهم) وعقولهم أولًا.

فعالم الشاعر الجاهليّ لم يعد موجودًا وقت الشرح، ولكنه يُسْتدعى باستمرار عبر الحكايات التي تُقدّم لنا سيرة هذا الشاعر أو ذاك، ويحاول الشارح أن يجد صدى هذه السيرة في شعره، أو يحاول ملء فراغات الشِّعر وفجوات الكلام بما توافر منها. وبذلك، يشد القصيدة إلى سياقها التاريخي المفترض؛ فلكلّ حدث بداية وفضاء ثقافيّ وتاريخيّ، ولا ينبغي – بالنسبة للشارح – أن يقدّم القصيدة بمعزل عن عالمها أو عمّا وقع لصاحبها من أحداث.

وتختلف عناية الشُّراح بالأخبار حول المعلقة، بين مقتصِد ومُكْثر، ولكنهم يتفقون جميعًا حول البداية بالشاعر؛ فيذكرون اسمه ونسبه ولقبه أو ألقابه. وكل لقب أو وصف يقدم لنا جانبًا من حياته؛ فغالبًا يكون اللقب متصلًا بخبر أو حدث.

فـ"ابن الأنباري" – مثلًا – يبدأ بذكر نسب "امرئ القيس" حتى يصل به إلى سام بن نوح عليه السلام، يقدم سلسلة النسب، باعتبارها من المتواتر

(1) انظر: د. الحسين بنو هاشم: بلاغة الحجاج الأصول اليونانية، دار الكتاب الجديد المتحدة بيروت – لبنان 2014م ص304 والأيتوس: يقصد بها منظومة الحجج المتعلقة بأخلاق الخطيب أو المتكلم، فحين يظهر الخطيب بصورة الصادق موضع ثقة الناس.. وسوف نقف معها بشكل أوسع في المبحث الأول من الفصل الثاني.

المعروف، فالنص يحتاج إلى مؤلف أصيل، فلا يمكن القبول بنص لا مالك له، وتتأكد قيمة النص بوجود صاحبه حقيقة تاريخيّة لا شك فيها.

والنص الذي لا صاحب له يُزاح إلى الهامش، يبقى بعيدًا؛ إذ لا ينبغي له أن يزاحم الخطاب الرسميّ، موضع الفخر والتداول ومادة التعلُّم، وهذا أمر يتسق مع ثقافة جعلت "النَّسَب" علمًا يقوم عليه رجالاتها، ومنحته قيمةً اجتماعية مؤثرة.

لقد وُصِف "امرؤ القيس" بعدّة أوصاف، ولكل وصف حكاية، وكل حكاية جزء من مسيرة هذا الرجل، فهو: "امرؤ القيس بن حُجر الكندي الملك بن عمرو المقصور.." يتوقف الشارح أمام وصفه بـ"المقصور"، ويقدم لنا تفسير يعقوب بن السكيت له، فيقول: "وإنما سُمي المقصور لأنه اقتصر على ملك أبيه"، وهذا كلام مكثف، يحتاج إلى إيضاح، ومن ثم، ينقل لنا الشارح قول "أحمد بن عُبيد" في هذا الوصف: "وإنما سُمي المقصور لأنه قُصِر على ملك أبيه، كأنه كرهه، فَمُلِّكَ شاء أو أبى". ومن المتداول في أخباره أن حادثة مقتل أبيه، وقيامه من بعده بالملك والثأر له، حادثة مركزية في حياته، وكل حادثة مركزية يتسع فيها القول، وتكثر فيها الأوصاف التي يخلعها محبو الشاعر أو أعداؤه عليه.

كما يوصف "امرؤ القيس" بـ"آكل المُرار"، وهو ضرب من شجر الصَّحراء، ولكن لماذا قد يوصف به شاعر أو إنسان ما؟ هنا يُقدِّم لنا الشارح أكثر من تفسير، فيقول: "وإنما سُمي آكل المُرار لأنه غضب غضبة لأمر بلغه، فجعل يأكل المُرار وهو لا يعلم بمرارته لشدة غضبه".

ولكن هذا الوصف يحتمل تفسيرًا آخر، يتناسب مع حياة "امرئ القيس" وما التبس بها من مآسٍ كبيرة، وقد لا يكون التعليل السّابق كافيًا أو

مُرضيًّا لجمهرة المتلقين، فيقدِّم الشارح تفسيرًا آخر معزوًا إلى "قوم آخرين"، فيقول: "وقال قوم آخرون إنّما سمي آكل المُرار لأنه حين لقي ابن الهَبُولة الغسّانيّ جعل يأكل أصل الشجرة المرّة، وهي شجرة المُرارة، وإذا أكلتها الإبل تقلَّصتْ مشافِرُها". وهذا أيضًا تفسير عام، ولكنه أقل عمومية من سابقه؛ باستناده إلى حدث معروف في حياة "امرئ القيس".

وهنا يتقدّم الشارح بتفسير أكثر تخصيصًا، ولأنه كذلك فيجب أن يُعزى إلى راوية بعينه، فيقول: "وقال أحمد بن عبيد: إنّما سمي آكل المرار لأن الملك الغسَّانيّ سبى امرأته، فقال لها: ما ظنُّك بحُجْر؟ فقالت: كأنّه به قد طلعَ عليكَ كأنّه جملٌ آكلُ مُرار..! والجمل إذا أكل المُرار أزْبَدَ"[1].

لا يُرجِّح الشَّارح أي تفسير؛ فكلُّها محتمل، وليس مهمًا هنا أن تكون الحكاية "واقعة تاريخية"، وإنما المهم أن تكون مقبولة حتى لو كانت مجرد احتمال، ولن تكون كذلك سوى بانسجامها مع شعر الشاعر وحياته، وهذا ما سيحرص الشارح على التركيز عليه.

واللافت هنا أن الشَّارح سوف يستمر في تقديم حكاية "امرئ القيس"، وتطور الحياة به وبوالده الملك، وبخاصة بعد مقتله، إذ يُشكِّل مقتل الملك مرتكز حياة الابن، فهذا الحدث يلوّن تجربته، إنه يحوّلها من اللَّهو إلى الجديّة، و(التّحول) في حياة البطل وظيفة أساسية تقوم عليها بنية القصص الشعبي، حيث نشاهد بطلًا آخر غير الذي كان، ونتابع أحداثًا أخرى غير التي كانت، لنشاهد فيها بعضًا من "الثيمات" المركزية للقصة الشعبية[2].

(1) أبو بكر محمد بن الأنباري: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق: عبد السلام محمد هارون ط(5) دار المعارف بمصر (ب- ت) ص3.
(2) من ذلك مثلا الغربة الجسدية لـ"امرئ القيس" بحثًا عن ثأره، وانتقاله من اليمن إلى الجزيرة ثم رحلته إلى ملك الروم، وموته غريبًا بعيدًا عن جماعته ووطنه، بالإضافة إلى اغترابه النفسي=

هناك إذن محاولة لإضفاء المعنى الأسطوريّ على الشاعر، دون أن يعني هذا سلخ الحكاية عن مجتمعه وأنساقه؛ فالملاحظ هنا أن الشارح يمنح حكايته بعدًا واقعيًا؛ فهي جزء من نسق اجتماعي وقبَلي معروف، و(المشروح له) يتلقاها باعتبارها كذلك.

ولكن لننظر في الطريقة التي سيقدم لنا بها الشارح ذلك، إنه يتتبع سياقات النصوص وما اتصل بها من أخبار أو مناسبات، أو بتعبير نقادنا الاجتماعيين والتاريخيين ستكون نصوص "امرئ القيس" مرآة لتجربته، وسجلًا لما مرّ به الشاعر من أحداث، وهذه الأحداث وما يتصل بها يجب أن تُقدّم بين يديّ المعلقة، أو بين يدي المتلقين.

يسرد الشّارح طرفًا من سيرة الشّاعر، فيقدم لنا الحكاية مكتملة، حتى لتبدو نصًّا قائمًا بذاته، وسنكتفي هنا بحكايتين نختصرهما بقدر ما نستطيع، وإن كان الاختصار بحد ذاته عدوانًا، ولكننا مضطرون إلى ذلك، تجنبًا للإطالة.

الحكاية الأولى: مقتل حُجْر الملك

وفيها نشاهد "الحارث" الملك جد "امرئ القيس" بعد أن فرّق ولده في قبائل العرب، وجعلهم ملوكًا على القبائل، فاختص "حُجْر بن الحارث"، وهو أبو "امرئ القيس" بالملك على بني أسد وغطفان... فلما قتل الأسديون الحارثَ تفرّق أمر ولده، وتفرّقت كلمتهم، وكان ابنه "امرؤ القيس" غائبًا

=والروحي الذي لوّن حياته كلها، قبل مقتل أبيه وبعد مقتله، وهذا يمكن التدليل عليه من نصوصه ومن المقولات التي أثرت عنه.. حول هذا الموضوع انظر: د. أحمد شمس الدين الحجاجي: مولد البطل في السيرة الشعبية، ع(484) كتاب الهلال، أبريل1991م.

عنه، فلم يشهد الواقعة... ثم أقبل "امرؤ القيس" في جموع من اليمنيين يريد بني أسد، فلما كانت الليلة التي يُصبِّحهم فيها هرب الأسديون، وتركوا في المضارب جماعة من كنانة. فأصابهم "امرؤ القيس" وقتل فيهم فأكثر، وهو يظن أنهم بنو أسد، فلما عرف كفّ عنهم.

وهذه الحكاية يحرص الشارح على توثيقها من شعر "امرئ القيس"، فهو يشير إليها بقوله:

أَلا يا لَهَفَ نفسي إِثرَ قَومٍ

هُمُ كانوا الشِفاءَ فَلَم يُصابوا

وَقاهُم جِدُّهُم بِبَني أَبيهِم

وَبِالأَشقينَ ما كانَ العِقابُ

وَأَفلَتَهُنَّ عِلباءٌ جَريض

وَلَو أَدرَكنَهُ صَفِرَ الوِطابُ

ثم احتاج "امرؤ القيس" إلى المدد، فخرج إلى اليمن مستمِدًّا، وأقبل بجموع من اليمن وربيعة يريد بني أسد، وكله إصرار على الثأر لأبيه، وفي هذا يقول:

يا لَهفَ نَفْسي إِذ خَطِئنَ كاهِلا...

القاتِلينَ المَلِكَ الحُلاحِلا..

تاللهِ لا يذهبُ شيخي باطلا..

ثم أغار "امرؤ القيس" على بني أسد فقتل فيهم مقتلة عظيمة، وقتل

عِلْباء (وهو من ضرب حُجرًا بقَصْدة رمح مكسورة فيها سنانها) وأهل بيته وألبسهم الدروع والبيض مُحمى، وكحل أعينهم بالنّار، وفي هذا أنشد "امرؤ القيس" قصيدته التي مطلعها:

يا دارَ سلمى دارسًا نؤيها

بالرّمل فالخبتين من عاقلِ

وفيها يقول:

حَلَّتْ لِيَ الخَمْرُ وكُنْتُ امْرأً

عَنْ شُرْبِهَا في شُغُلٍ شَاغِلِ

فاليومَ أَشْرَبْ غيرَ مُستَحقِبٍ

إثمًا مِنَ اللهِ ولا وَاغِلِ

يتناول الشارح هذه القصيدة بالتفصيل، وبالمنهجية نفسها التي سوف يتبعها في شرح المعلقة. وقد يرد على ذهنه هنا نص آخر لشاعر كندي، يذكر هذه الواقعة ويفتخر بما فعله قومه مع الأسَديين، فيقول: وقال رجل من كندة في ذلك:

سائلْ بني أسدٍ بمقتل ربهمْ

حجر بن أمّ قَطَامِ عزَّ قتيلا

فنصوص الحادثة الواحدة يستدعي بعضها بعضًا، وآلية الاستدعاء في الشروح عمومًا آلية ثقافية، لا تتأكد بها الحوادث فحسب، وإنما تتأكد بها النصوص أيضًا، وتتعدد دوائرها على مستويات "الثيمة" والتصوير والرؤية، أضف إلى هذا أنها توسّع من مقولة سياق "القول"، وتقدمه من

زوايا عديدة. ولكن اللافت أن هذه الحكاية تحديدًا لا علاقة لها بعالم المعلقة الذي يخلو تمامًا من أية إشارة مباشرة لهذه الحادثة المركزية التي لوَّنت عالمه وأثّرت في تجربته الشعرية حتى مماته، وهذا يرشّح أنَّ المعلقة تنتمي إلى عالم ما قبل مقتل الملك.

ويبقى الهدف من وراء هذه الحكاية أنها تؤطِّر – في وعي المشروح لهم – تاريخية "امرئ القيس"، وتبني جسور الثقة بينهم وبين شعره؛ إنها تجذر النص والشاعر في الواقع. ومن الصعب أن يبتدئ الشارح عمله قبل أن يتأكد من نسبة النص إلى صاحبه، ومن الحديث عن وجوده التاريخيّ، خاصة حين يكون صاخبًا حافلًا بالوقائع والأحداث... كانت هذه مناسبة جيدة يستغلها الشارح للحديث عن الماضي وتأكيد الهوية العربية في مواجهة الهويات الأخرى؛ فقد بدأت حركة الشُّروح أواخر القرن الثاني وأوائل الثالث، في سياق اشتدتْ فيه الحركة الشُّعوبية، وازدادت الحاجة العربية إلى تأكيد الحضور التاريخيّ والحضاريّ للذات الجماعية.

الحكاية الثَّانية: دارة جُلْجُل

وهذه هي الحكاية الوحيدة التي تتصل بشكل مباشر بعالم المعلّقة؛ إذ تمثل أحد أيام امرئ القيس. وفيها يتحدث الشَّارح باستفاضة عن تفاصيل لم ترد في المعلقة. وما يثير الانتباه هنا أنه يقدم لنا حكاية هذا اليوم على نحو كامل، رغم ما فيها من غرابة، ويقدمها برواية الشاعر "الفرزدق" نقلا عن "الأصمعي"، وقد لا يكفي هذا ليصدق المتلقي الحكاية، فما أبعد الزمن بين الفرزدق (38 – 110هـ) وامرئ القيس، ولكن الشارح يمنح الفرزدق

صفة المرجعية، يمنحه "حُجة السلطة"[1] إذ يذيّل تقديمه له بهذا التعليل: "ولم أر رجلًا، ولم أسمع به كان أروى لأحاديث امرئ القيس بن حجر وأشعاره من الفرزدق"[2].

فـ"الفرزدق" رجل شاعر، وهذا يعني أنه أدرى بمضايق القول من سواه؛ فعلى المتلقي إذن أن يطمئن إلى الحكاية، لأن من يرويها جدير بالإنصات إليه... فكيف يروي لنا "الفرزدق" حديث دارة جلجل؟

هنا تغدو الحكاية أكثر تركيبًا من بساطتها الظاهرة، فقد حكى "الفرزدق" الشاعر حديث "دارة جلجل" بناء على طلب فتاة كانت تستحمُّ مع أصدقاء لها في غدير ماء بالبصرة، حين شبه موقفه إزاءهن بموقف "امرئ القيس" إزاء فتيات غدير "دارة جلجل".

ما الذي يعنيه تكرار الحدث مرة أخرى مع "الفرزدق"؟

لعلّ الافتراض الأقوى هنا أن الشارح أو الرّاوي وجد في قصة "امرئ القيس" ما يصعب القبول به، فقدَّم الحكاية على لسان غيره، ومنحه سُلْطة خطابية...

ومن ذلك: وجود الفتيات الحرائر وحدهن في غدير "دارة جلجل" دون حرّاس، مما مكّن "امرأ القيس" من جمع ملابسهنّ، وقسمه ألا يعطي جارية منهنّ ثوبها ولو ظلت في الغدير يومها حتى تخرج متجردة فتأخذ ثوبها، وكان بدهيًا أن يرفضن الخروج، ولكنهنّ اضطررن إلى الخروج بعد

(1) حُجّة السلطة – حسب خطاطات الدارسين – هي إحدى الحجج التي تؤسس لبنية الواقع، وفيها يكتسب الكلام حجيته أو قيمته من انتسابه إلى شخص معين أو مجموعة أشخاص بشرط أن تكون سلطته معترفًا بها من قبل الجمهور أو المتلقين.. كأن يكون الكلام لنبيّ أو عالم راسخ، أو الإجماع.

(2) ابن الأنباري: نفسه ص13.

أن أوشك النهار على الانتهاء، وخشين أن يتأخرن عن المنزل الذي سبق إليه رجال القبيلة، فخرجن جميعًا غير عنيزة حبيبته وابنة عمّه، ومن أجلها فعل ما فعل. فناشدته الله أن يطرح إليها ثوبها، فرفض، واضطّرت في النهاية إلى الخروج عارية من الغدير، فجعل ينظر إليها مقبلة ومدبرة..!!

ولا تنتهي الحكاية عند هذا الحدّ، ولكن الفتيات وفيهنّ عنيزة، يطلبن منه أن يعوضهن عن هذه الحبسة، بعد أن غلبهنّ الجوع، فينحر لهنّ ناقته، ثم يقوم بكشطها، ويجمع الخدم حطبًا كثيرًا، وأجَّجوا نارًا عظيمة، فجعل يقطع لهنّ من أطايبها ويلقيه على الجمر، ويأكلن ويأكل معهن ويشرب من فضلة خمر كانت معه ويغنين وينبذ إلى العبيد من الكباب.

فلما أرادوا الرّحيل قالت إحداهنّ: أنا أحمل حشيته وأنساعه، وقالت الأخرى: أنا أحمل طنفسته، فتقسَّمن متاع راحلته بينهن وزاده، وبقيت عنيزة، فقال لها: يا ابنة الكرام، لا بد أن تحمليني معك فإني لا أطيق المشي فحملته على بعيرها وكان يجنح إليها فيدخل رأسه في خدرها ويقبلها، فإذا مال هودجها، قالت: "عقرت بعيري فانزل". فقال في ذلك شعرا، فكان مما قال: ثم تبدأ المعلقة.

تبدو الحكاية غريبة نوعًا ما، ومن الصَّعب القبول بها كلية في مجتمع قبلي، حتى لو كان بطلها أميرًا نافذًا مثل "امرئ القيس".. لهذه الأسباب جعل الراوي الحكاية تتكرر مرة أخرى، والتكرار بحد ذاته يضفي على الفعل مصداقية ما، فقد تبدو الحكاية غريبة، ولكن هذا لا يعني أنها لم تحدث، والدليل هو تكرار هيكلها مرة أخرى مع "الفرزدق".

و"الفرزدق" هو الرَّاوي، وهو الشاعر الأمويّ المقدَّم في زمانه، وذلك في موازاة "امرئ القيس" الشاعر الجاهليّ المقدّم في زمانه أيضًا، وو روده

على غدير ماء في البصرة يوازي ورود "امرئ القيس" على غدير ماء "دارة جلجل".

ولكن اللافت أن "الفرزدق" قد قاده طمعه في الطعام والشراب نحو غدير الماء بالبصرة، ولم تقده الرغبة في اللّهو، لقد انطوى فعل "الفرزدق" على براءة عالية وصفاء نية، فقد ظن أن رجالا حول الغدير، وحين رأى مشهد النسوة استدار راجعًا، احترامًا لتقاليد اجتماعية ودينية تمنع ذلك وتحرمه، ولكنه تذكر يوم "دارة جلجل"، وفيما يبدو أنه تحدث بذلك بصوت سمعته الفتيات في الغدير، فسألنه عن الحكاية، فأخبرهن وهنّ قعود في الماء إلى حلوقهنّ...!

فالذي فعله الشارح تحديدًا هو أنه خلق سياقًا تاريخيًا لعدة أبيات في المعلّقة، وقدم لنا الحكاية، رغم أن الأبيات المشار إليها لا تتحدث عن الفتيات في الغدير، ولا تشير من قريب أو بعيد لحديث الملابس أو خروجهن عرايا من الغدير. ولكن لماذا فعل الشارح ذلك؟

يبدو يوم الغدير – في سرد المعلقة – مليئًا بالفجوات التي تحتاج إلى تفسير، فـ"امرؤ القيس" يتحدث عن عقر ناقته، وأنه قطع أطايب لحمها وقدمه للفتيات، وتتحدث عن ركوبه مع "عنيزة" على راحلتها أو بعيرها، لأنه لم تعد لديه راحلة، كان على الشارح أن يفسر لنا سبب عقر الناقة، وسبب وجود "عنيزة" في هذا المكان، والمناسبة التي جعلت الشاعر يركب مع عنيزة في رحل واحد. كما أنه أراد أن يطلعنا على جزء من شخصية الشاعر، وحبّه للمرح واللهو.

هذا هو السياق العام الذي حرص الشارح على أن يطلعنا عليه قبل الشرح، ولنا أن نقول فيه الآن ما نشاء من حيث العلاقة بين النص والواقع؛

فقد لا يرضينا – اليوم – أن نتخذ الشعر وثيقة تاريخية على أحداث بعينها، ولكننا سنجد أنفسنا بالتأكيد في مواجهة التاريخ والواقع حين يتداول الشعر أحداثًا تاريخية، خاصة ونحن نتعامل مع شعر كان ديوان القوم وسجل أيامهم.

والملاحظ أن الشارح – وفيما يخص دارة جلجل تحديدًا – قد سرد الحكاية بين يدي المعلقة ولم يشر إليها في شرحه، إذ نجده يلتزم بالنص وهو يشرح، ويستبعد كل الإضافات التي أوردها بين يدي المعلقة، تاركًا فجوات الحكاية كما هي، مكتفيًا بمقاربة اللغة ومستوياتها، وهذا ما جعلنا نميل إلى أن الحكاية قد وضعت لأسباب أخرى تتصل بـ"المشروح لهم"، وتتصل بالسياق الحضاريّ الذي فرض عليهم تدوين تاريخ شعرائهم وما وقع لهم من حوادث.

تعدُّد روايات المعلقة

تنشغل بعض الشروح بمسألة الروايات المختلفة للنص، فعلى الشَّارح أن يختار رواية محدَّدة من بين الروايات المتداولة، والاختلافات بين الروايات ليست واسعة، فقد تتمثل في وجود بيت أو أكثر واختفائه في رواية أخرى، أو انتقال بيت شعري عن موقعه، وقد تتمثل في شطر بيت وأحيانًا في كلمة واحدة.

يحدد الشارح روايته المعتمدَة، وفي داخل الشرح قد يكتفي بها، دون أن يشير إلى وجود روايات أخرى، وقد يشير إليها دون أن يقف إزاءها، وأحيانًا يشرحها ويبيِّن أبعادها الدلالية. وهذا يعني أنه يقوم بعملين متزامنين، الأول هو تحقيق الرواية، والآخر هو النظر في الروايات الأخرى التي لم يعتمدها في روايته.

فعلى سبيل المثال، يقف ابن الأنباري إزاء قول "امرئ القيس":

فَقَالَـتْ: يَمِيْنَ اللهِ، مَا لَكَ حِيْلَةٌ

وَمَا إِنْ أَرَى عَنْكَ الغَوَايَةَ تَنْجَلِي..!!

فيُقدّم لنا رواية الأصمعي التي تخالف روايته، وفيها: "**وما إن أرى عنك العماية**". ثم يقوم بتصريف الكلمة: "فالعماية مصدر عَمِيَ يَعْمَى عمىً وعَماية"، وهذه الرواية ليست خطأ من وجهة نظره، ولكن روايته "الغَوَاية" آكد في المعنى وأبلغ، ولا يمكننا إدراك ذلك دون أن نشاهد الجذر اللغوي للكلمة ونتابع تحولاته الاشتقاقية: فـ"الغَوَاية مصدر غَوَى يَغْوي، غَيًّا وغَواية، ثم نتابع المعنى في سياق التداول والاستخدام، فيقال: "غَوِيَ الفصيل يَغْوَى غَوَىً، وهو أن يشرب من اللبن حتى يتخثر ولا يرتوي".

وأحيانًا يكتفي الشارح بالإشارة إلى وجود رواية أخرى يشير إليها سريعًا ولا يتوقف إزاءها، كما نجد في شرح الزوزني للرواية السابقة.. وقد يكون اختلاف الرواية أوسع من ذلك، ومنه الاختلاف حول قوله:

مَددتُ بِغُصنْي دوْمةٍ فَتَمايَلَتْ

عَليَّ هَضِيْمَ الكَشْحِ، رَيَّا المُخَلْخَلِ

حيث يروى الشّطر الأول من هذا البيت على نحو آخر، وفيه:

"إذا قلت هاتي نوِّليني تمايلت".

وهي رواية يقف إزاءها الشارح مفسرًا ما تحتمله من دلالات قريبة وبعيدة، فـ"نوِّليني": أي ليصيبني منك نوالٌ. وهذا هو المعنى اللغوي، والمعنى السياقي أكثر تخصيصًا، فمعنى قوله نوِّليني: أي قبليني.

وهناك رواية ثالثة: "**مددتُ بفودي رأسها**".

ورواية رابعة: "**هَصَرْتُ بِفَوْدَي رَأْسِهَا**". وهي كلها روايات لا يترك الشارح الإشارة إليها، وكثيرا ما يقف أمامها: بعضها أو كلها.

والحقيقة أن من يتابع صنيع "ابن الأنباري" و"الزوزنيّ" من بعده – في هذه النقطة تحديدًا – يقف على ثقافة الناقد، وبروز شخصيته، وقدرته على ترجيح إحدى الروايات، ليس لقوة سند الرواية فيها وإنما لدورها في تجلية متن النص ومنحه أعماقًا أبعد.

فالنص يبدو جيدًا كلما اتّسع لاحتمالات التأويل، واستوعب "الفروق" الدقيقة بين الكلمات، والرواية صحيحة بقدر تمايزها وقدرتها على الإضافة للنص، ولعل هذا ما يميز شرح "ابن الأنباري" بشكل خاص؛ فقد كان "آخر الحلقات التي اكتمل عندها خطّا الشرح والتفسير اللذان واكبا هذه النصوص، فجمعها بعد تفرق، فاستوت عنده وعند جيله بناء متكاملا"[1].

***

(1) د. سليمان الشطي: المعلقات وعيون العصور، ع(380) سلسلة عالم المعرفة، الكويت سبتمبر2011م ص144.

الشُّروح.. الطريق إلى المعنى

لقد حقّق الدّرْس القرآنيّ استقلالًا واضحًا، واقتصر دور الشعر – في تفسير القرآن – على الحضور المرجعيّ الذي يُحدّد الدلالة اللغوية أو السياقية للكلمة أو يساعد على فهم تركيب مجازيّ "ما"..... إلخ. فالقرآن – كما يصف نفسه – كتاب عربيٌّ، وهناك دعوة أطلقها "عبد الله بن عبّاس" توجِّه المسلمين إلى ردّ ما أشْكَل عليهم منه إلى لغة العرب[1].

وكان بدهيًا – والحال كذلك – أن يُردّ الإشكال إلى الشعر باعتباره ذروة الفصاحة؛ فاكتسب الشعر بذلك قيمة مضافة إلى قيمته الفنيّة والاجتماعيّة، ومن ثم أظهر الدَّارسون عناية واضحة به، فتقدّمت المعلَّقات على غيرها من النصوص والقصائد، باعتبارها دُرّة ما في هذا العصر، بل تقدّم كل نص اقترب منها زمانيًا لتتشكل بذلك دائرة المثال اللغوي الذي سوف يطلق عليه: "عصر الاستشهاد" أو "الاحتجاج اللغويّ".

منح هذا البُعْد العَقديّ والثقافيّ الشِّعرَ القديم مزيدًا من الحضور في عقول المتلقين، ومع حركة الفتوح والتَّوسعات، ومع استقرار البلدان واحتكاك العرب بالثقافات الأخرى، اشتعلت قضيـة "الشُّعوبية"، فازدادت الحاجة الحضارية والإنسانية إلى الشعر القديم؛ تأكيدًا للذات العربية في

(1) فقد روي عنه قوله: "إذا قرأتم شيئًا من كتاب الله فلم تعرفوه فاطلبوه في أشعار العرب؛ فإن الشعر ديوان العرب. وكان إذا سئل عن شيء من القرآن أنشدَ فيه شعرًا". ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ج(1) دار الطلائع القاهرة 2006م ص25

وكأن هذه المقولة بمثابة منهاج عمل ما لبث أن تحقق في أكثر من مصنف لعل أقدمها كتاب "أبي عبيدة"(ت 209) "مجاز القرآن" الذي ألفه "أبو عبيدة" بناء على سؤال بعض الكتاب حين سأله عن غرابة قوله تعالى: "طلعها كأنه رؤوس الشياطين" وأجاب "أبو عبيدة": بأن الله كلمهم على قدر كلامهم وذكر بيت امرئ القيس:

أيقتلني والمشرفيّ مضاجعي ** ومسنونةٌ زرق كأسنان أغوال

مواجهة الآخرين؛ فازدهر الشِّعر باعتباره مفخرة الأبناء بالوجه المشرق للآباء[1].

ومن هنا، انشغل الشُّراح بتقديم المعلقات لجمهور المتلقين، وهو جمهور متنوِّع الثقافات، ابتعدت المسافة بينه وبين الشعر الجاهليِّ، وبدا نشاط الشُّراح – أو معظمه – محصورًا داخل هذه الدائرة التعليمية المحدودة، يعالجون إشكالات المعنى ومستويات التفسير وقضايا النص بمعزل عن غيرهم من الدوائر، وبخاصة دائرة النقاد الحافّة بهم.

ومع الوقت، والتَّطور الحضاريّ والاجتماعيّ المستمر باتت الشُّروح مبحثًا مستقلًّا مع المدارس النظامية في العواصم العربية الإسلامية، وليس من غايتنا هنا أن نؤرخ لشروح المعلقات، على أهمية ذلك والحاجة إليه؛ ولكنّ غايتنا تنحصر في الطريقة التي تعامل بها الشّراح مع المعلقة، وكيف تطوّر هذا النظر عبر الأجيال، وما القضايا التي انفردت بها الشروح ولم ينشغل بها النقاد.؟

والملاحظ أنَّ الثَّقافة العربية تعرّفت على المعلقات وشروحها معًا، فلم ترد إلينا كغيرها من المختارات الشهيرة دون شرح، وهذا يعني أنها احتاجت إلى بيان أوّليّ يُقدّمها لجمهور بَعُدتْ بينه وبين زمن إنشائها المسافات التاريخية والحضارية.

كانت المعلقات إذن تنطوي على شيء من الغموض، وكل غموض غربة، وما قامت به الشُّروح تحديدًا أنها حاولت أن تزيل غربة النص، وأن

(1) لقد أثار ذلك إشكالات كثيرة، ليس أقلها اعتبار الشعر خطابًا مرجعيا يحيل إلى عالم معروف أو متفق عليه، واللافت أن هذا النظر استمر حتى مطالع القرن العشرين مع المناهج التاريخية والاجتماعية، فبحث فيه الدارسون عن صورة العالم الذي تمثله المعلقات، وما إذا كان بمقدورها أن تقدم تصورًا حقيقيًّا عنه...!

تجعله مألوفًا بالنسبة للمتلقي الذي تتوجه إليه، لقد كانت جسرًا بين واقعتين وزمنين: زمن الشرح/ التلقي وزمن الإنتاج، وهذا ما يجعلنا نرى الشروح عملًا تأويليا؛ فعمل الشارح هو جوهر عمل الهرمينوطيقي، حيث يتحدد عمل الأخير طبقًا لـ"جادامر": "بعبور الهوة بين العالم المألوف الذي نمكث فيه والمعنى الغريب الذي يرفض أن يُستوعب في آفاق عالمنا"[1].

لقد تنوعت الشُّروح، وإن انشغل معظمها بحاجات التَّعلُّم، وراعت إلى حدّ كبير مستويات التلقي التي تتوجه إليها. ولعلّ أقدم شرح بين أيدينا هو الذي أنجزه "أبو سعيد الضرير وأبو جابر"، وذلك لغاية تعليمية؛ فقد كان أحد ثلاثة اصطحبهم عبد الله بن طاهر حين ولّاه المأمون خراسان، وكان مؤدِّبًا لأولاده[2]. ومع القرن الرابع تستوي الشروح نشاطًا موسّعًا، وذلك ضمن نشاط معرفيّ نامٍ متطور عرفته كثير من الحواضر العربية[3].

بدأت حركة الشروح – شأن البدايات دائمًا – بسيطة؛ لا تتجاوز محاولة

(1) سعيد توفيق: في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، ط(1) الدار المصرية اللبنانية، القاهرة 2015م ص78.

(2) واضح من الأخبار التي بين أيدينا أنه كان مهتماً اهتمامًا خاصًّا برواية الشعر وتفسيره، ولم يذكر المترجمون سنة وفاته، إلا أن صاحب معجم المؤلفين يذكر أنه كان حيًّا سنة 217 هـ. وشرحه يتسم بالبساطة، ويقتصر على تقديم المعنى العام مع بعض الإعراب وشيء من حكايات التاريخ. سليمان الشطي: المعلقات وعيون العصور ص46.

(3) من أهم شراح القرن الرابع: ابن الأنباري (ت 338) "شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات" وشرح أبي جعفر النحاس (ت338) ثم شرح الأعلم الشَّنْتَمَري (ت 476 هـ)، وأبي بكر البطليوسي (ت 494 هـ)، والزّوزَنِي (ت 486 هـ)، مثل التبريزي (ت502 هـ)، والجواليقي (ت 540 هـ). ظلت الشروح التعليمية محايثة للمعلقات حتى القرن العشرين، وهي كثيرة يصعب حصرها، وأغلبها لم يقدم جديدا، كما نجد على سبيل المثال لدى الشنقيطي (ت 1913 م) "شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها".

التَّعرف الأولى على المعنى اللغويّ أو النثريّ للبيت أو الأبيات[1]. ولكنها ما لبثت أن تطوّرت وغدت موضوعًا مركبًا تلتقي عليه عدة معارف، بل يمكن القول: إنها تتوزع إلى أكثر من توجّه أو تيار طبقًا للمنهجية المتبعة وغايات الشارح نفسه، ومن ذلك:

المنهج التعليميّ وأشهر من يمثله الأعلم الشَّنْتَمَرَي (ت 476 هـ)، والمنهج اللغوي ذو النزوع التعليمي: وأشهر من يمثله أبو جعفر النَّحاس (ت338) الذي يمكن اعتبار عمله دروسًا وآراء متفرقة في النحو مطبّقة على الشعر، وقد أشار إلى توجهه في مقدمة شرحه، ويُعدّ البطليوسي (ت 494 هـ) امتدادًا لهذا التوجه. وأخيرًا المنهج اللغوي ذو النزوع الفني: ويمثله ابن كيسان وابن الأنباري (ت 338 هـ) الذي جمع بين اللغة وما يمكن وصفه - دون تجوز كبير- بثقافة النص، ويعد الزَّوْزنيّ (ت 486 هـ) في القرن الخامس امتدادًا له[2].

من الواضح أننا إزاء تراكم معرفي، فرضته حاجة المتعلمين وتغير السياقات وتطور المعرفة ذاتها، فقد غدت المعارف - مع العصرين الأمويّ والعباسيّ- عظيمة الاتساع، فكان ضروريًّا، والحال كذلك، أن تتطور الشروح وأن تناقش قضايا جديدة مع كل جيل من الشّراح. ولكن متابعة الشروح تضع أيدينا على منهج واضح، يلتزم به الشرّاح، منهم من يتوسّع فيه، ومنهم من يختصر، ولكن بناءه واحد، سواء في التوسع أو في الاختصار.

---

(1) يُعد شرح أبي سعيد الضرير أقدم شرح بين أيدينا، وقد امتازات نسخته فيما يقول سليمان الشطي: بنوع من التوازن والاختصار في المعلومات وعدم الميل إلى الإسراف في بسط آراء الآخرين، فقد كان يأتي بأشد الكلمات اختصارًا لشرح البيت.. انظر: المعلقات وعيون العصور، ص51.

(2) نختلف هنا مع التقسيم الذي قدمه د. سليمان الشطي: المعلقات وعيون العصور، سابق ص170 وما قبلها.

لم يكن الوصول إلى المعنى في الشُّروح أمرًا هينًا، سيما مع الشُّروح المتأخرة ذات الطابع اللغويّ الفنيّ؛ فقد حاول الشَّارح باستمرار أن يستقطر كلّ المعاني الممكنة، وأن يصل إلى الخُلاصة أو الخلاصات التي يمكن أن ينطوي عليها البيت الشعري؛ فقد يكتفي المتقدمون مثلًا بالقول: إنّ "سقط اللِّوى" ليس أكثر من اسم مكان معروف أو كان معروفًا وقت امرئ القيس، ولكنهم – في مرحلة لاحقة– سوف يتوقفون أمام الدلالة اللغوية لـ"سقط اللوي"، وأثرها على المعنى داخل القصيدة، فالسقط – مثلا – ما تساقط من الرّمل، واللّوى: "حيث يسترق الرّمل فيخرج منه إلى الجُدَدْ"[1].

لقد كان الحفر عند الجذور ومحاولة الإحاطة بعالم الكلمة همًّا أساسيًا في هذه الشُّروح لمعرفة ما نطلق عليه بـ"مقصد الشاعر" أو "مقصد النص"، بالتأكيد كانت هناك باستمرار رغبة في توظيف المعرفة اللغوية والنحوية، وربما حدثت مبالغات كثيرة في هذا الجانب، كان الهدف منها تقديم المعرفة على هامش القصيدة، كما في شرح "ابن النّحاس" مثلا، إلا أننا لا يمكن أن نغفل عن قيمة هذه المعرفة المُفصّلة على مستوى الفهم والتّفسير.

وقد نقرّ أنّ جانبًا من هذه المعرفة يلقي ببعض العبء على المتلقي المعاصر، كما كانت في الحقيقة، عبئًا على المتلقي القديم، وهذا ما جعل بعض الشروح تقوم على اختصار الشروح التي سبقتها تسهيلًا على الدارسين. ورغم ذلك، فقيمة ما أُنْجِز تجعلنا نتجاوز هذه المثالب؛ فقد فتح هذا البحث المفصّل مستويات ثرّة من النّقاش حول أكثر من مفهوم أساسي، انشغلت به هذه الشروح على نحو لافت، وهذه المفهومات:

(1) الخطيب التبريزي: شرح القصائد العشر، ت: فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، لبنان بيروت 1980م ص20.

المفهوم الأول: معيار التَّأويل

الشُّروح في جوهرها، محاولة في البحث عن المعنى، وهذه المحاولة واجهت إشكالات كبيرة، تتصل بعملية الوعي بالنص: لغته ودلالاته وسياقاته التاريخية أولًا، ثم فهمه وتفسيره بما لا يبتعد عن مقصد النص ثانيًا. فالشّارح يرى أن مهمته هي أن يقول لنا ما الذي يريد هذا البيت الشعري أن يقوله على نحو واضح.

ولكي يقوم الشّارح بذلك، فهذا يعني أنه يعتبر (قوله) مساويًا لـ"مقصد" الشَّاعر، وهذا "المقصد" لا يمكن الوصول إليه دون وعي بالمفردات وخصوصية التَّركيب والأبعاد البعيدة أو القريبة للصّور المختلفة، كما أنه يجب أن يعي علاقة هذا المعنى بالبيت أو الأبيات السَّابقة والتَّالية عليه، كأن يكون تفسيرًا أو بيانًا لإجمال، أو به بعض اضطراب في موقعه بسبب الرواية.. إلخ.

فالـ"مقصد" هنا معطى لسانيّ، تنتفي علاقته بالمرجعية الخارجية، إنه لا يشير إلى الخارج إلا بقدر حضور الخارج في النص، وبالتالي فهو احتمال تأويليّ يقوم به الشَّارح، وبالتَّالي فهو نسبي، يحتمل أكثر من قراءة وأكثر من تأويل، دون أن يعني هذا – كما سوف نشير– أن النص يحتمل أية قراءة وأي تأويل؛ فانفتاح الشروح لا يعرف الدلالة المرجأة ولا فوضى التَّأويل، ولكنها محكومة بضوابط ومعايير تجعل تأويلا أفضل من تأويل أو أقرب منه..

لقد انتبه الشارح طوال الوقت إلى ضرورة "انسجام" المعنى، وحاول أن يحلّ إشكالات التناقض التي يمكن أن يواجهها بين الأبيات، كما نجد في صدر المعلقة على سبيل المثال: "**لم يعف رسمها**" وقوله بعد ذلك:

"**فهل عند رسْم دارسٍ من معوَّل**".. بالقدر نفسه الذي انشغل بانتقالات الشاعر داخل المعلقة، وما اصْطُلح عليه نقديًا وبلاغيًّا بـ"حسن التخلص"، وضرورة الرَّبط المنطقيّ أو الشُّعوريّ بين هذه الانتقالات. وهي أمور تتعلق بشكل قويّ بما ننشغل به حديثًا ونحن نقارب خطاب "القصيدة".

لم يكن الوصول إلى "القصد" أو "القصدية" عملًا سهلًا؛ فالشُّراح – دون استثناء – لا يستخلصون المعنى من المعجم وحده، وإنما يركّزون بشكل واضح على البعدين: السياقيّ والتداوليّ، فالمعنى جزء من سياق، ولا يمكن إدراكه في الفراغ، والسياق نفسه مركب، يرتبط بمرسل القول والقول والتاريخ والأحداث.. والمعنى ليس نشاطًا فرديًّا خاصًا؛ فلا يُقدّم الشَّارح المعنى دون قرينة أو دليل من سياقات التَّداول النُّصوصي الواسعة، إنه يفعل ذلك دون كلل، مهما بدت هذه النصوص كثيرة ومتنوعة، فجميعها مهم، ويكشف جانبًا لا يمكن للشارح أن يتجاهله.

فالشّارح مشغول بالظّلال التي تحيط بالكلمة ويمكن أن تُسهم في تعميق المعنى، ولا بأس من تقديم أكثر من معنى للبيت الواحد، إذا كانت دلالات الدوال والسياق الكلي يسمحان بذلك، فحين ننظر في شرح يتسم بالتوسع مثل شرح ابن الأنباري، نجده يثبت التفسيرات المختلفة التي ذهب إليها السابقون، وقد يُرَجِّح أحدها، أو يوازن بينها وقد يثبتها كلها دون ترجيح في إشارة إلى صلاحيتها جميعًا[1].

(1) انظر – على سبيل المثال – كيف وقف الشارح إزاء قول امرئ القيس:

فظلّ العذارى يرتمين بلحمها
وشحم كَهُدَّابِ الدِّمقْس المُفَتَّل

فهو يورد المعنى اللغوي، ولا يقدم المعنى الكلي، وإنما يقدم عدة معان قال بها السابقون، منها مثلا قول أبي عبيدة عن "يرتمين بلحمها" أي يتهادينه ويناولن بعضهن بعضًا. وقال السجستاني: ثم أقبل يخبر أنهن كن يرتمين بلحمها وشحمها، يرمي بعضهن بعضا به، شهوة له. وقال غيره: المعنى بذلت لحم راحلتي لهن، فهن يُطَرِّحنه على النار.

أضف إلى ذلك أن الشارح لا يستدلّ على المعنى من النصوص الشعرية وحدها، وإنما يضم إليها ما يتصل بها من أقوال العرب والقرآن الكريم، والخبرة العامة والأحداث التاريخية.

لقد كان "توثيق" المعنى تأكيدًا عمليًّا على "جماعيته"؛ فالمعنى لا يملكه فرد بعينه، وليس له أن ينحرف به بعيدًا عن إدراك الجماعة، ولا أن يقْطع فيه بالهوى، كلّ معنى يصل إليه الفرد (الشّارح) يحتاج دليلا على صلاحيته وجدارته بأن يكون هو مقصد النص أو مقصد الشاعر، لا أحد يمكنه أن يقطع بذلك من تلقاء نفسه.

داخل الشروح وعيٌ كبير بطاقات التأويل المختلفة، وبمفهوم الشعر نفسه؛ فهنا وعي واضح برمزية الكلمة، فالشّارح يدرك – على نحو واضح – أنه إزاء فنّ، وأن كل فنّ يتسع لاحتمالات التأويل، ومن ثم تنوعت شروحهم واجتهاداتهم، وتنوعت مذاهبهم في ذلك.

تؤكد الشروح أن الكلمة أكبر من الأفراد، سواء أكانوا شعراء أم شرّاحًا، وإذا كان الشاعر يصنع من الكلمات أبنية فنية بديعة، فإن الكلمة تصنعهم في الوقت نفسه، تهديهم إلى أنفسهم وإلى عالمهم. للشعراء الحق في استخدام الكلمات وتوظيفها، بل اللعب بها، ولكنه لعب محسوب ومُقدَّر؛ إذ لا يمكن للمعنى أن يتوه، أو أن يقع في قبضة فرد واحد مهما بلغت عظمته وقدرته.

قد يكون مفيدًا هنا أن نتذكر أن الشُّراح قد تعاملوا مع المعلقات بالمنهجية نفسها التي تعاملت بها الثقافة العربية مع النصوص والخطابات الدينية والتاريخية؛ فلم يكن كافيًا أن يُردِّد المسلم حديثًا عن الرسول (عليه السلام) كي يتقبَّله النّاس، مهما كان المعنى نبيلًا شديد الشبه بالمعاني والصياغات

النبويّة، وإنّما يجب أن يُتداول الحديث عبر سلسلة من الرواة (السَّند)، "يتوثق" بهم حضور الخطاب في الذّاكرة، ويكتسب سلطته، وهذا التقدير الكبير للدِّقة الخطابية هو في الأساس، تقدير للمعنى، وهذا التشدد في "التوثيق" هو بالأساس، حرص على المعنى من الانفلات وتوزُّعه بين الأهواء المتضاربة والمتصارعة وما أكثرها.

تقاوم الشُّروح الأهواء، وتمنح النص الامتياز الماهويّ في الثقافة. بالتأكيد يمكنك أن تردّ ذلك إلى الطابع الشِّفاهيّ للثقافة العربية، الذي ظلّ حاضرًا مؤثرًا في طرائق الشَّرح والتَّفسير مع التَّدوين، حتى أصبح جزءًا من بنية التفكير ذاتها.

وإذا تركنا الفكرة الشفاهية هذه، أمكننا أن نتكلم عن التأثير الكبير الذي تركته دراسة العلوم الدينية وتدوينها في كثير من العلوم والمعارف؛ فلم تكن الروايات التاريخية – مثلا – تُقبل دون سند مقبول، فإذا قُبِلتْ سندًا، احتاج إدراك المعنى – بعد ذلك – إلى دليل، وكأننا إزاء مستويين، يؤدي الأول منهما إلى الثّاني، فإذا رُفِض الأول رُفِض الثَّاني بالضرورة.

كان المعنى دائمًا في حاجة إلى الدّليل، ولا يقتصر الأمر على مرويات الحديث الشريف وسرديات التاريخ وإنّما يتسع إلى كل أشكال المعرفة. ولعلّ مراجعة سريعة لكتب موسوعية كالأغاني أو الحيوان أو المختارات... تؤكد ذلك.

وهنا ننتقل إلى إشكال آخر يتعلق بقيمة الدليل نفسه، فالأدلة كثيرة متنوعة، وهي لا تتساوى، فضلًا عن تنزيلها على النَّص نفسه.. كل هذا وغيره يثير – في نظرنا – قضايا شديدة الرَّهافة والتركيب حول "مفهوم

النص" وأنماط التفاعل بين النص وغيره من النصوص، كما سوف نشير في الفقرة التالية.

وعلى الرّغم من ذلك، نلاحظ أن الشّارح القديم قد تعامل مع الدليل (الموثِّق) بحرية ملحوظة؛ فلم يستدلّ على المعنى بنصوص معاصرة للنص المدروس فحسب، إنما توسّع ليستدل بالنصوص الشعرية اللاحقة أيضًا، يستشهد بشعراء إسلاميين وأمويين على معنى ما في المعلقة، بل يستشهد بالقرآن الكريم نفسه، فالقرآن هنا حُجة على المعنى الشّعري، يشرحه ويفسره، ويضيء ما اعتمّ من جوانبه.

المفهوم الثّاني: النَّص واقعة ثقافية

إذا كانت الشّروح في النُّقطة السَّابقة قد وضعت معيارًا محددًا للتأويل فإن هذا المعيار بذاته يثير قضية "مفهوم النص"، خصوصًا في ضوء علاقة النص موضع الشرح بغيره من النصوص؛ فالنص فيما تقدم الشروح، مفهوم ثقافيّ رحْب، أو هو "واقعة ثقافية" يتصل فيها البيت الشعري المُحَدَّد داخل سياقه اللغوي بغيره من النصوص خارج القصيدة، ويثير ظلالًا متنوعة من الدلالات، وكأننا إزاء نص غير محدود، يتشعب سريعًا، وتتمدد روافده، وينساب في غيره بقدر ما ينساب غيره فيه.

يقوم الشّارح بذلك لأوهى صلة وأدنى علاقة، وكأنه معنيٌّ بتشبيك النص بغيره، أو كأنّ النص في هذا النظر بناء تتوالد فيه الدلالات، ليغدو مفهومًا ثقافيًّا في المقام الأول، دون أن يتعارض ذلك مع مفهوم الأصالة الفردية، فالأصالة هنا لا تنفصل عن مفهوم الثقافة الجامعة؛ هي جزء منها، تبدع داخلها وفي إطارها، الأصالة هنا لا ترى نفسها بعيدًا عن الجماعة أو

خارجها. فالأصالة جزء من كلٍّ يجب أن يُحترم، وإضافة إلى بناء يجب أن ينمو باستمرار، لصالح الفرد والجماعة معًا.

لن تحتاج إلى بذل جهد أو إلى تعسُّف في التَّأويل كي تدرك أن هذه الشُّروح تتعامل بهدوء ودون ضجيج مع ما نطلق عليه حديثا بـ"تفاعل النصوص" أو التناص. إنها تفعل ذلك بوعي نظريّ مغاير يعود غالبًا إلى فكرة رواية الشعر، وانتقاله من شاعر إلى آخر؛ فالنص جزء من عالم النصوص، ولا شيء يمكن أن يوجد من فراغ، ولا يمكننا فهم نص واحد بمعزل عن غيره من النصوص، فكل نص يثير رمادًا من النصوص، يدلّ على نفسه بغيره، بقدر ما يدلُّ غيره عليه.

هذا الفهم يُقدّمه الشّارح دون أن يتحدث على الإطلاق عن فكرة السرقات التي انشغل بها البلاغيون والنقاد إلى أقصى حد. لا يتحدث الشارح هنا عن الشاعر الأب أو الشاعر الذي هو الأصل. لقد أهدر النقاد جهدًا كبيرا في مبحث السرقات الذي لا يخلو منه كتاب نقديّ أو بلاغيّ، وكان ذلك لأسباب لا تتعلق بالنص وقضاياه غالبًا، قدر ما تتعلق بصراعات سياسية وقبلية وعرقية.

وكأننا – مع الشُّروح – إزاء بناء يتسع فضاؤه لطاقة اللغة، ومشتقات الكلمة، ومواقعها النحوية، وكل ما وضعه فيها مبدعوها من أفانين التَّشكيل والتصوير، كما أننا في الوقت نفسه إزاء بناء تأويليّ يقوم به الشّارح الذي يرهف الدلالة ويربط المعاني بعضها ببعض طبقًا لثقافته وقدرته على الربط والاستدعاء، ومن هذه الزاوية تحديدًا، تختلف كتب الشروح فيما بينها، فضلًا عن اختلافها عن كتب البلاغة والنقد.

سنكتفي هنا بمثال واحد، فقد وقف الشّارح أمام قول امرئ القيس:

فَفَاضَتْ دُمُوْعُ العَيْنِ مِنِّي صَبَابَةً

عَلَى النَّحْرِ حَتَّى بَلَّ دَمْعِي مِحْمَلِي

يقول: "الصبابة رقة القلب ورقة الشوق". هذا هو المعنى اللغوي، ولكنه يعمد إلى ربطه بقول العرب، حيث يقولون: فلان صبٌّ بفلان وقد صَبَّ يَصَبُّ. ثم يعقب ذلك بقول الشاعر في معنى الصبابة:

يَصَبُّ إلى الحياة ويشتهيها

وفي طول الحياةِ له عنـــاءُ

ثم ينتبه إلى نصب الدال صبابة، فيورد من الأمثلة وأقوال الشعراء، فيقال: أقبل عبد الله ركضًا. والتقدير ركض عبد الله ركضًا، ولكنه يشعر أن هذا المثال المصنوع يحتاج إلى بيت من الشعر، فيذكر قول الشاعر:

يعجبه السَّخون والعصيدُ

والتَّمـر حبًّا مـا لـه مزيـد

فقد نصب "حبًّا" على المصدر، والتقدير: يحب السّخون حبًّا، كما قال "امرؤ القيس" نفسه من قصيدة أخرى:

فصرنـا إلى الحُسـنى ورقّ كلامنـا

ورضْت وذلّتْ صعبةً أيَّ إذلالِ..!

والتقدير وأذللت أي إذلال، وقال الله عز وجل: ﴿**وَاللَّهُ أَنْبَتَكُمْ مِنْ الأَرْضِ نَبَاتًا**﴾..... إلخ.

لا يُفرّق الشّارح هنا بين ترهيف دلالة الصّبابة في النص وكلام العرب

المتداول فيما بينهم، فما قاله "امرؤ القيس" في الصبابة جزء مما يتداوله الناس، ولكن الشّارح ينتبه إلى الموقع النَّحْوي للدال صبابة، ويرى أن الدلالة تتصل بهذا الموقع، وأن الأمور متصلة، وأن المسافة بين النَّحْو والدلالة تحتاج إلى انتباه، فالمصدرية هنا لا يجب أن تترك دون أن يُسلّط عليها الضوء.

كان يمكن للشّارح أن يقول: لقد تملكت منه الصبابة إلى أقصى حَدّ، وهذا عمل يسير، ولكنّ الشّارح يريد أن يملأ عقل متلقيه بطاقة المصدرية الدلالية، ربما تراه مبالغًا في أمثلته وشواهده، وقد تقول: إن ذلك كله قد يصرفك عن متابعة الشّرح والتمتع بجمال النص، وهذا صحيح بالنسبة لنا، نحن الذين عشنا زمنًا نقارب النصوص وفق منهاجية منغلقة، ترى النص كيانًا مستقلا، ويمكن مقاربته بمعزل عن سياقه الثقافي، وما هكذا كان الشارح القديم.

فالشّارح غير عَجِل، وأمامه من الوقت ما يكفي كي يملأ روحك بمعنى المصدرية، لا يجب أن تنسى أن الشّارح يقوم بعمل تعليميٍّ. والتعليم يحتاج – بطبيعة الحال – إلى كثير من الصَّبر والتّروّي.

واللافت أن هذه الطريقة لا يحيد عنها الشّارح، إنه يستخدمها في استقطار الدلالات الممكنة التي تبوح بها الدّوال، تجد ذلك في الشّروح الموسَّعة وفي الشروح المبسطة على حد سواء؛ فـ"التّبريزي" – مثلًا – يتوقف إزاء معنى التثنية في الفعل: "قـفا" ليقدم لنا ثلاثة احتمالات:

الأول: أن يكون خاطب رفيقين له. **والثاني** أنه خاطب رفيقًا واحدًا لأن العرب تخاطب الواحد مخاطبة الاثنين، ويستدلّ على ذلك بقوله تعالى مخاطبًا مالكًا: ﴿**أَلْقِيَا فِي جَهَنَّمَ**﴾.. ثم يؤكد ذلك بقول "سُويْد بن كِراع العكلي"، وهو شاعر إسلامي:

فَـإِن تَزجُراني يـا ابنَ عَفّـان انزَجِر

وَإِن تَـترُكاني أَحـمِ عِرضًـا مُمَنَّعـا

أَبِيـتُ عَـلَى بَـابِ الْقَـوَافِي كَأَنَّمَا

أَذُودُ بِهَـا سِــرْبًا مِنَ الوَحْشِ نُزَّعا

وبطريقة التّداعي التي تؤكد ما ذهب إليه الشّارح يستدعي عقله شاهدًا آخر لـ"مضرس بن ربعيّ الأسدي"، وهو شاعر جاهليّ، حيث يقول:

فقلـت لصاحبي: لا تحْبسَـانَا

بِنَـزْعِ أُصُولِـه واجْتَزَّ شِـيحَا

ثم ينقل لنا الاعتراض النَّحْوي الذي قدمه البصريون على هذا التفسير؛ فهم يرون أنّ خطاب الواحد مخاطبة الاثنين يوقع في الإشكال، والتثنية في ﴿**ألقيا**﴾ للتوكيد، ومعناه: ألقِ ألقِ.

والثالث: "أنه أراد "قِفنْ" بالنون، فأبدل الألف من النون وأجرى الوصل مُجرى الوقف، وأكثر ما يكون هذا في الوقف". وعليه فلا إشكال هناك[1].

فالدلالة هنا لا تعاير النَّص اللّاحق على السّابق، ولكنّ السابق يرتدّ على اللاحق، يضيء جانبًا منه، فأنت ترى الشّارح يستشهد على معنى التثنية بشاعر إسلامي، ثم يعود مرة أخرى إلى شاعر جاهليّ، ويترك هذا وذاك ليعود إلى القرآن الكريم.

(1) ابن الأنباري: سابق، ص 15 – 17.

لقد تعامل الشُّراح بأريحيّة مع النص، وتحركوا في الجهتين: من القديم إلى الجديد تارة، ومن الجديد إلى القديم تارة أخرى، فالمعنى رهن بالدليل، والدليل جزء من عملية استدعاء ثقافية موسعة، تُظْهر قدرة الشارح على الربط بين الدوال واستخراج الدلالات.

***

نحن هنا لا نتحدث عن التناص كما قدّمته المدونة الغربية؛ لا نتحدث عن علاقة أحادية، نستجلي فيها أثر النص السّابق أو امتداده على النص الحاضر، وإنما نتحدث عن فاعلية أكبر وأوسع، أقرب إلى "جدل الآفاق" بين "واقعتين نصيتين" ثقافيتين.

وهذا الجدل ينعكس على كلا الأفقين؛ فلا يمكث الماضي مستكينًا في ماضويته، وإنما ينفثُ فيه الحاضر من روحه وعميق انشغاله، بقدر ما ينفث هو في الحاضر من سحره ورؤاه. "وحين تغدو الدلالية عبارة عن لا متناهية اختلافية ذات تركيبات غير محدودة عددًا وامتدادًا، فإن الأدب/ النصّ يخلّص الذات من تطابقها مع الخطاب الموصول، ويهشّم – عبر الحركة نفسها – كونها مرآة عاكسة "لبنيات" خارج معين"[1].

تبدو المعلقة هنا البؤرة المركزية للنقاش، يتسع معها المعنى في دوائر متداخلة لا تنتهي. ينتقل بها الماضي إلى الحاضر، بقدر ما يرتد بها الحاضر على الماضي، فلا يحجز المعنى زمان ثقافيٌّ ولا نوع قوليّ. يلتقي الشعر بغيره من النصوص والخطابات.. وكأنّ المعنى صيَغٌ متعالية على حدود النوع، صيغ منفتحة، لا تعرف مقولة النوع المغلق، ولا المعنى المحدود بسياقه اللغوي الضيّق.

(1) جوليا كريستيفا: علم النص: ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، ط(1) دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب1991م ص10.

وبشكل أكثر تحديدًا، لقد وضعت الشُّروحُ المعلّقةَ في نسيج الثقافة، ووضعت نسيج الثقافة في جسد المعلقة، وبذلك تغدو المعلقة جزءًا من كُلٍّ، تكتسب حيويتها من جهتين وليس من جهة واحدة: من فنيتها وكثافة دوالّها باعتبارها فنًا، ومن نسيج ثقافتها الحيّ المتطوّر النَّامي.

فلا تعرف المعلقة - الواقعة الثقافية - الفناء، ولا يمكن لدلالاتها أن تتقزم. إنها دائمًا في حال من البعث، تبدو كالجوهر الذي تدور في فلكه النصوص والأقوال، ويُعاد امتصاصها أو إنتاجها بمستويات أخرى في نصوص لاحقة، يتأكد بها المعنى، ويفيض بها النص من داخله على خارجه بالقدر نفسه الذي ينعكس به الخارج على النص، وكأننا في تشكيل أقرب إلى "التعاشيق" في فنّ الأرابيسك.

تدور الشروح حول النص: تشدّ إليه سواه، وتشده إلى ما سواه، كل ذلك يستند إلى معرفة متنوعة، أصقلتها الخبرات الجديدة والمعرفة الجديدة: من النحو والمنطق والتفسير والفلسفة وعلوم الكلام... إلخ.

المفهوم الثالث: البيت المفرد المستقّل

لا يجب أن يفهم من الحديث عن التّوثيق أن الشّارح قد تمكّن من تحييد هواه بشكل تام، ولكن ما يمكن أن يقال هنا: إنه تمكّن من تحييده إلى حد كبير، فأحيانًا يطلّ علينا هوى الشارح وهو بصدد شرح بيت معين يراه (أشعر) بيت قالته العرب في بابه، سواء أكان مدحًا أم غزلا أم هجاء... وكان الشراح والنقاد مشغولين بهذا البيت الذي يضعونه في صيغة أفعل التفضيل: أغزل، أمدح، أهجى... إلخ.

وهذه آلية يمكننا أن نعترض عليها الآن، وقد امتلأت عقولنا بمقولات البنية والجشطالت ومفهوم الخطاب وعلم النص... نحن نعترض بسرعة على كل فكرة نتصورها جزئية ويراد لها أو منها أن تكون تمثّل الكل الكبير. ولكنك إذا تأملت في هذه الصيغة – أقصد صيغة أفعل السابقة – لوجدتها لا تنفصل عن آلية الاستدعاء وتداخل النصوص السابقة، أو قل لا تنفصل عن فكرتهم التي ترى الثقافة نسيجًا كاملًا متكاملًا، وأن الجزء المقصود بالكلام ليس جزءا كما قد نتصور.

فالبيت الأغزل أو الأمدح عظيم الصلة بغيره من الأبيات التي تناظره، إنه جزء منها، كما أنه – في ثقافة شفاهية تتمثّل بالشعر في سياقات تداول عظيمة الاتساع – سهل التركيب والرّواية، وهو قبل هذا وذاك جزء من الخبرة الإنسانية التي يعبّر عنها أو يكشفها أو يجلي جانبًا منها، إنه بيت واحد، ولكنك – إذا أمعنت النظر – وجدته بيتًا ثقافيًّا كبيرًا، أو هو واقعة ثقافية شديدة التكثيف[1].

وحتى لا أطيل في هذه النقطة، نعود إلى الشّارح الذي وجد هواه في بيت محدد، ويريد أن يضعه في التيار الدلالي لصيغة (أفعل) المميز، فأحيانًا يفعل ذلك دون تفسير، وقد يتلمس لرأيه بنية حجاجية مقنعة، فيحكي حكاية، ويقدم سلسلة السَّند التي تمنح خطابه "حُجة السُّلطة" التي لا يصعب عليك ردّها أو الاعتراض عليها، يقول الشارح على سبيل المثال، تعليقًا على هذا البيت:

وَمَا ذَرَفَتْ عَيْنَاكِ إلاَّ لِتَضْرِبِي

(1) سبق أن وقفت إزاء القيمة الثقافة والدلالة التأويلية للبيت المفرد في كتابي: "الخطاب النقدي.. التراث والتأويل" ط(1) مؤسسة الانتشار، بيروت 2017م ص 178 وما بعدها.

بِسَهْمَيْكِ

فِي أعْشَارِ قَلْبٍ مُقَتَّلِ..!

"قال ابن الأنباري: حدثني أبي قال: حدثنا أحمد بن عبيد قال: حدّثنا هشام بن محمد قال: حدّثني شيبان بن معاوية قال: أخبرني رجل من أهل البصرة قال: خرجت من البصرة أريد مكة، فبينا أنا أسير في ليلة بدر، إذ نظرت إلى رجل على ظليم قد زمّه وخطَمَه يعنّ لي - أي يعترض - وهو يقول:

هلْ يُبْلغنِّيهم إلى الصباحْ

هِقْلٌ كأنّ رأسه جُمّاحْ[1]

قال: فاستوحشت منه وحشةً شديدة، وتخوّفت أن يكون ليس بإنسيّ. قال: فما زال يقول هذا البيت حتى أنست به، فقلت له: يا هذا، من أشعر الناس؟ قال الذي يقول:

وَمَا ذَرَفَتْ عَيْنَاكِ إلاَّ لِتَضْرِبِي

بِسَهْمَيْكِ فِي أعْشَارِ قَلْبٍ مُقَتَّلِ..!

قلت لمن هذا الشعر؟ قلت: لامرئ القيس، قال: قلت ثم من؟ قال الذي يقول:

تطرد القُرّ بحرّ صادقٍ

وعكيكَ القيظ إن جاء بِقُرّ

(1) الجماح: سهم يجعل على رأسه طين كالبندقة، يرمى به الصبيان. الهقل: الطويل.

قلت: لمن هذا الشعر؟ قال: لطرفة بن العبد، قلت: ثم من؟ قال الذي يقول:

وتـــبرد بـــرد رداء الـعـرو س في الصيف رَقْرَقْتَ فيه العبيرا

قلت لمن هذا الشعر؟ قال: الأعشى. ثم توارى عن عيني فلم أره"[1].

تنتمي الأبيات السّابقة إلى دائرة الغزل، كما أنها تمتاز بانسيابية تركيبية وحيوية تخييلية، يسهل بها تداولها وإنشادها. ولكن الشّارح لم يرد أن يقول ذلك مباشرة، فصنع لنا حكاية عن رجل استوحش منه، حتى حسبه جنيًّا، ولا يجب أن يثير هذا الربط بين الإنس والجنّ استغرابك، خاصة إذا تذكرت العلاقة الوثيقة بين الجنّ والشعر في الثقافة العربية القديمة.

ولعلك لاحظت أن الحكاية لا تزيل هذا الغموض، بل إنها تؤكده باختفاء الرجل في النهاية وتواريه عن عين الراوي... الشارح هنا يريد أن يقنعك بوجهة نظره، ويضع بيته "الأغزل" في بنية ثقافية دائرية متصلة.

***

ظلّت حركة الشُّروح – قرونًا عديدة – وفيّة لهذه النصوص (الأصول) الجماليّة، تقوم عليها وتتودّد إليها، واعتبرت ذلك مما لا يجوز تركه، بل يجب تقريبه إلى الطلاب والدّراسين جيلًا بعد جيل، ليس هذا فحسب، وإنما اختارت أن تُقّدم لهم المعارف المختلفة من خلال هذه النصوص، وقد مكّن هذا النهج الشُّروح من النّمو والتطور مع تطور المعارف التي تمدّ الشارح بالأدوات والإجراءات المتنوِّعة، كما جعلها – الشروح – ميدانًا

(1) ابن الأنباري: سابق، ص48.

خصيبًا ذا طبيعة (بينيّة) عابرة، يناقش قضايا لغوية وغير لغوية، أو يهتم بهذه قدر اهتمامه بتلك.

ولم يسهم هذا التّراكم في ترسيخ "الهوية الجمالية العربية" فحسب، وإنما أدى إلى تأصيل مفهوم للنص شديد الرّهافة والتركيب، باعتبار النص "واقعة ثقافية" حيّة، تتيح للشارح أن يكوّن شبكة نصوصية ومعرفية حول شرحه، يمتدّ بها النص في الفضاء الثقافيّ، فتتكشف جوانبه، وتثرى دلالته، ويتأكد انفتاحه البنيوي بما هو - النص- جزء من كلٍّ أكبر منه هو الثقافة.

ورغم هذه المساحة الحرّة من النقاش والانفتاح المعرفيّ، فقد بدت لنا الشروح عملًا شديد الانضباط العلميّ، فمن حقّ الشارح أن يستدعي النصوص التي يرى فيها القدرة على الكشف والإضاءة والرّبط والفهم بين الحوادث واللغة والدلالات... ولكنه في الوقت نفسه، مقيد بالمعيار الذي ارتضته الثقافة والتزم به كل الشُّراح دون استثناء، وأقصد به: أنّ كلَّ فَهْم لا يصيب جانبًا مما ارتضته (الجماعة اللغوية) لا وزن له، وكل معنى لا دليل عليه يؤكد صلاحيته يمكن ردّه... وبالتّالي، ظل الاختلاف بين كل شرح وآخر رهنًا بثقافة الشَّارح ومدى وعيه بالنسيج الثقافي، وقدرته على إدماج النّص بشكبة العلاقات الثقافية المختلفة.

ومع تراكم الشُّروح واستمرارها، تأصّلت المعلقات أكثر فأكثر في نفوس الأجيال من النقاد والشعراء على حد سواء، وغدت "الأصل" الجماليّ العربيّ، بكل ما ينطوي عليه مفهوم "الأصل" من تقدير واحترام والتزام، وهو ما تجلّى واضحًا في المكانة العالية التي حظيت بها المعلقات من قِبَل القرّاء على امتداد الزمان.

كان ذلك عملًا تاويليًّا مبكرًا، يراعى - في دأب وإصرار على امتداد أجيال

متتابعة – هذا البناء الجماليّ الفخم. يوازن بين خطاب النص وحاجات التلقي، ويقدم فهمًا ناميًا متطورًا، ويناقش قضايا نقدية شديدة العمق والتركيب.. وقد أُطْلِق على كل هذا الجهد مصطلح "الشّروح"، ورأينا هنا أن نلتزم به، ونتابع هؤلاء الآباء، ونقول بإجلال وتقدير: شروح الشّعر..!

المبحث الثّاني

سؤال المنهج في "قراءات المُحْدَثين"

ليس من غايتنا هنا تقديم مقاربة للنقود التي أنجزها المعاصرون للشعر القديم؛ فبدهيّ أنَّ عملًا كهذا لا يستقلّ به مبحث محدود، أو كتاب واحد، بل لا يقوم به باحث فرد، وإنما تقوم به جماعة أو مؤسّسة، وهو عمل ضروريّ، وقد لا أبالغ إذا قلتُ: إنه تأخّر أكثر مما ينبغي بعد عقود طويلة من الممارسة النقدية والتّحولات المنهجية التي بدأت مع الرُّواد ولم تزل قائمة حتى اليوم[1].

وما تنشغل به هذه الفقرات تحديدًا، هو النظر في طبيعة الانشغال المنهجيّ الذي أهمّ النقاد طوال القرن الماضي، باعتباره – أي سؤال المنهج – الأداة التي يمكنها تلبية الطموح المعاصر عن "المعرفة العلمية" المنضبطة، وهذا النزوع إلى العلمية هو المبدأ القار الذي دارت حوله كل التحولات المنهجية، ولا زلنا حتى اليوم ندور حوله فيما نصطنعه من ممارسات وما نضعه من فروض، وما ننقله عبر الترجمات.

(1) هناك كتابات كثيرة – سيرد بعضها في الفقرات المقبلة – حاولت مقاربة الموضوع، ولكنها كتابات فردية، كما أنها – بتناثرها – لا تشكل تيارًا، فضلًا عن أن تغدو عملًا مؤسسيًّا، يعاد به السؤال حول المنهجية وحصاد هذه الرحلة الطويلة.

والذي لا شك فيه أن الجهد النقدي طوال القرن الماضي شديد الخصوبة، عظيم الأثر، حتى لو قلنا: إن هذا القرن قرن النقد لم نبعد ولم نبالغ.. وهذا يعني أن مقاربة كهذه لا تستهدف الاستقصاء بقدر ما تستهدف التركيز على التحولات المنهجية؛ بحثًا عن مكاسب كل صيغة، وكيف التقى السؤال المعرفيّ بالسؤال الجماليّ على جسد المعلقة، وما أسفر عنه هذا اللقاء من نتائج.. وسوف نختار نماذج ممثِّلة، بوصفها شواهد على ما نروم البحث عنه فحسب.

***

لقد ظَلّ النَّقْـد العربيّ قرونًا طويلة جزءًا من البلاغة القديمة، وباستثناء مجموعة محددة من المُدوَّنات التي يمكن وصفها بـ"المدونات النّقدية"، كانت البلاغة القديمة هي الأداة الأساسية في مقاربة النصوص، واستقراء الظواهر والتّقنيات البلاغية المختلفة والمتنوعة. وظلّت الشّروح التي قُدّمت للمعلقات وغيرها من المختارات الشّعرية والدواوين بعيدة إلى حـدّ كبير عن مدارات النقد وانشغالات النّقاد، وكأننا إزاء دائرتين منفصلتين، ولعلّ السبب في ذلك يرجع – كما سبقت الإشارة – إلى أن معظم الشّراح كانوا من اللغويين المشتغلين بالتعليم، وهي دائرة انشغلت بقضايا تتعلق باللغة والنّحو وبفكرة التعليم وإشكالياتها في حدِّ ذاتها[1].

وبقي الأمر على هذا النّحْو، بين البلاغة والشّروح، حتى جاء القرن العشرون، واختلفت التَّصورات والرؤى، بل تصادمت وتصارعت عبر أنماط من السّجال الاجتماعيّ والثقافيّ الذي تتفاوت المواقف منه حدّة ولينًا،

(1) حول هذه الدائرة وغيرها انظر: د. عبد الحكيم راضي: دراسات في النقد العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب2007م ص ص69 – 116.

وعرف الرّواد المنهجيات الغربية الحديثة بتطوراتها المختلفة، ونقلاتها المعرفية المتتابعة، وذلك ضمن سياق النُّهوض الذي جذبه إلى أقصى حَدّ، النَّموذج المعرفيّ الغربيّ، باعتباره النموذج العلميّ - وفق الشَّرط الحديث - الذي يمكنه تحديث الثقافة العربيّة بشكل عام والنقد بشكل خاص.

كان هذا الاتصال قويًّا عظيم التأثير، رغم أنه ينطوي على إشْكالٍ واضح؛ فقد كان على الرُّواد أن يجتهدوا في التحديث ما استطاعوا، وكان عليهم في الوقت نفسه أن يؤكدوا الهوية العربية في بعديها الجماليّ والقيميّ والحضاريّ بشكل عام، فتكونت ثقافة - في جوهرها - تحاول أن تستوعب بل وتتمثّل نموذجًا معرفيًّا معرفيًّا تؤكد باستمرار على تمايزها إزاءه، وتبحث عن اختصاصها المعرفيّ والجماليّ من خلال التفاعل معه، ويزداد الأمر تعقيدًا والتباسًا حين نضع هذا النّموذج - أقصد النموذج الغربيّ- في سياق العولمة والهيمنة، سواء أكان ذلك في حقبة الاستعمار أم في الحقبة التي تلته بكل منجزاتها التقنية وثوراتها التواصلية.. وهذا أحد إشكالات الثقافة العربية المعاصرة منذ ذلك الزمن وحتى اليوم.

ومع التحديث سوف يتعرّف المتلقي العربيّ بشكل واضح - ولعلّها المرة الأولى - على مستويين من الإنتاج النّقديّ: النظرية والتطبيق، وهذا تمييز لم يعرفه تراثنا في مقارباته، لا أقول لم يعرفه تمامًا، وإنّما أقول: لم يعرفه على هذا النَّحْو من الوضوح الذي نعرفه اليوم، سواء في مقارباته للنصوص الشعرية أو حتّى في تفسير القرآن الكريم الذي تأسّست حوله عدة اتجاهات منهجيّة في التفسير والتأويل[1].

(1) الفرض النظري - في التراث - جزء من الممارسة، يستمد قيمته داخل سياق الاختبار الفعلي، ترتهن قيمته بوظيفته وقدرته على توجيه البحث أو الدرس وجهة أكثر عمقًا وجدّة. ولعلّ هذا ما أضفى على الشروح والتفاسير ومدونات الأدب العامة قدرًا ملحوظًا من الحيوية والحرية التي=

لقد صار النقد مع اتصالنا بالثقافة الغربية معرفة ممنهجة، لا تكتفي بكشف أغوار النص فحسب، وإنما غدت - إلى جوار ذلك - بحثًا في تقاليد النوع، وتطوره، وجمالياته، ومراجعه السياقية والثقافية، صعودًا إلى رؤيته للعالم، ومن هنا صار النقد معرفة منضبطة في شقيها النظري والتطبيقيّ.

في الفقرات التالية نحاول تبين أثر المنهاجية الغربية على ممارسات النقاد وعلى رؤيتهم لمعلقة "امرئ القيس" بشكل خاص.

المنهاجيّة الخارجيّة

اعتاد الدّارسون تقسيم المناهج الغربية التي أثّرت في نقدنا بشكل مباشر إلى قسمين كبيرين: منظومة (المناهج الخارجية) ويتفرع عنها المنهج التاريخيّ والاجتماعيّ والنفسيّ الأنثربولوجيّ. ثم منظومة (المناهج الداخلية) وتضم: المنهج البنيويّ والأسلوبيّ والسيميائي والتفكيكيّ ونظريات القراءة، وعلوم النّص وبلاغة الخطاب[1].

=تتضح بها على نحو قويّ ثقافة الشارح أو المفسر، ويتضح فيها بالقدر نفسه ثقافة العصر: معارفه وأسئلته...

ورغم كل هذا الحضور الإيجابي للبعد النظري في بنية الممارسة فإنه على مستويات أكثر عمقًا قد أثّر بشكل سلبي على تطور المعرفة النظرية؛ إذ بقيت شذرات فردية متناثرة، يصعب جمعها في نظر كليّ متماسك، يمكن مناقشته بما هو بناء، ويمكن تعديله بما هو نظر تاريخي يخضع للتفاعل بين المتلقي والثقافة.

لدينا ممارسات موسّعة، قدمتها الشروح للمعلقات وغيرها من دواوين الشعراء بالإضافة إلى النشاط المكثف والمتنوع لتفاسير القرآن الكريم، وبالتأكيد، لا توجد ممارسة دون فرض أو فروض نظرية تستند عليها، وهذا ما جعلنا نؤكد باستمرار وجود هذا النظر في تراث الشروح سواء أكان ذلك بشكل معلن - وهذا قليل - أم كان مضمرًا مسكوتًا عنه داخل الممارسة. ولعل هذا ما يفسر لنا اختلاف الشروح التي قدمت للمعلقات وتباينها، كما يفسر تنوع اتجاهات التفسير التي قُدّمت للقرآن الكريم. وهذا الاختلاف بحد ذاته يؤكد لك على نحو قاطع، تنوع المنطلقات النظرية التي يمكن استخلاص أسسها التي لم يفصح عنها الشّارح أو المفسِّر.

(1) انظر: صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار ميريت، القاهرة 2002م ص ص (23 - 80).

وملاحظة أولية على هذا التقسيم بحد ذاته، تؤكد لك مدى انشغال نقادنا بسؤال "المنهج"، إيمانًا منهم بقيمته المعرفية، ودوره في ضبط هذه المعرفة وتراكمها وقياسها، كما أن هذا التقسيم يؤكد لك بشكل قويّ هيمنة النموذج الغربيّ؛ فتحولاته المعرفية والإيديولوجية هناك تجد صداها هنا، وغالبًا يكون التَّحول سريعًا، أسرع من قدرتنا على استيعاب المنهج السّابق، وتمثُّل مقولاته ومنظومته الاصطلاحية، ثم إركام منجزه، تنظيرًا وممارسة، فضلًا عن الحوار معه وتقويمه.

وبصرف النظر عن هذه الملاحظات وغيرها مما قدمته دراسات مشهود لها بنقد المنهاجية الغربية وحصاد التفاعل معها[1]، فالواقع أنّ سؤال "المنهج" هو الهدف الأساسي الذي شغل النقاد، وأدّى من ثَمَّ، إلى تطوّر النّقد العربيّ منذ أوائل القرن الماضي، سواء اتفقنا مع هذا التطور أم اختلفنا معه. فالواقع يؤكد عظم الرغبة في التطوير والتحديث، وتقديم فهم للأدب يغاير الفهم الذي كان سائدًا قبل العصر الحديث، وهذه الرغبة يكشف عنها "طه حسين" بوضوح في قوله:

"فأنا لا أفهم الأدب العربي كما كان يفهمه القدماء، وكما لا يزال يفهمه أنصار القديم من أدباء اليوم، وأنا لا أحكم على الظواهر الأدبية كما كان يحكم عليها القدماء، وكما لا يزال يحكم عليها شيوخ الأدب في أيامنا، وإنما أفهم الأدب العربي وأحكم على ظواهره كما ينبغي أن يفهمه ويحكم على ظواهره رجل يعيش في القرن العشرين"[2].

(1) لمناقشة أوسع انظر: عباس الجراري: خطاب المنهج، الرباط، رجب 1416هـ دجنبر 1995م. ود. سيد البحراوي: في نظرية الأدب محتوى الشكل: مساهمة عربية، ط(1) الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008م.

(2) طه حسن: حديث الأربعاء، ج(1) ط(14) دار المعارف بمصر 1993ص 186.

والقرن العشرون الذي يتحدث عنه "طه حسين"، هو قرن هيمنة الثقافة الغربية، بعد أن قطعت شوطًا ملحوظًا في "موْضعة" العلوم الإنسانية ومنها النّقد الأدبيّ، وخاصة مع جهود "هيبوليت تين (1828 – 1893) وسانت بيف (1804 – 1896م). وتأثيرها على جيل "طه حسين" لا يحتاج إلى تأكيد، ليس هذا فحسب، وإنما هناك إشارات تؤكد معرفة النقاد الإحيائيين بها وتأثرهم بمقولاتها، وإن كان ذلك بشكل أقل..[1]

ولا شك أنّ الفكرة المنهجيّة أو "الروح العلمية" – كما يصفها طه حسين – تمثّل في حدّ ذاتها إغراءً كبيرًا بالنسبة لأمة ناهضة، ويرى نقادها ومفكروها – بجلاء – أن سبب تراجعها هو تخلفها العلميّ، وأن نهضتها المنشودة منوطة باتباع العلم وما يتوصل إليه من مناهج... ومن المهم هنا أن نشير إلى العلاقة الوثيقة بين المنهاجية التاريخية والرومانسية، ليس لقوة العلاقة بينهما فحسب، وإنما لتزامنهما معًا في التأثير على النقد العربي.

وما فعلته الرُّومانسية تحديدًا يتمثل في أنها "بلورت وعي الإنسان بالزمن وتصوره للتاريخ، ووضوح فكرة التَّسلسل والتَّطور والارتقاء، والقضاء بشكل نهائيّ على فكرة الدورات الزمنية، أو الحركة الانتكاسية

(1) أشار قسطاكي الحمصي إلى اليد البيضاء لـ"سانت بيف" على النقد والسبب "أنه لم يكتف بالبحث عما في تضاعيف السطور من الألفاظ وعما وراء ذلك من المعاني، بل قد بحث عن الإنسان نفسه، أي الكاتب، وعن سر أخلاقه، بل عن مكنونات أفكاره، وعندئذ تحول فن النقد من فنّ مساعد للتاريخ إلى آلة حقيقية للتحليل والتفتيش واكتشاف أسرار النفوس" كما نجد عنده إشادة واضحة بنقد تين، الذي وسّع – من وجهة نظر الحمصي– النقد وأوضح حدوده، وقال: "إن للزمان والمكان علاقة شديدة بالإنشاء والنظم وسائر الفنون البديعة، وعلى النقد أن يدقق البحث في ذلك، لأننا إنما نكتب ما يمليه علينا العصر من حوادثه، وما تتلوه علينا العادات من تأثيرها". انظر: "منهل الوراد في علم الانتقاد" مطبعة الفجالة، القاهرة 1907م (1/ 89 – 90) و(1/ 151) نقلا عن جابر عصفور: المرايا المتجاورة دراسة في نقد طه حسين، ط(4) الهيئة المصرية العامة للكتاب 2014م هامش (72) ص72.

للتاريخ، بمعنى أن الأفكار التي كانت سائدة قبل الحركة الرومانسية كانت تضع العصور الذهبية في الماضي، وتنظر إلى الحاضر باعتباره تحلُّلًا وانهيارًا وتدهورًا"[1].

ولعلنا لا نختلف كثيرًا في أن الموجة الأساسية الأكثر تأثيرًا في نقدنا المعاصر ارتبطت بمدرسة الديوان في مصر، على مستوى الإبداع والنقد على حد سواء، وصحيح أن كتاب الديوان صدرت طبعته الأولى في1921م إلا أن الأفكار الأساسية للديوانيين قد تبلورت عمليًّا في الدواوين الشعرية لـ"عبد الرحمن شكري" و"المازني" و"العقاد"، وقد سبقت هذا التاريخ بسنوات، كما أن مقالات "العقاد" حول نقد الشعر في صحيفة البلاغ قد سبقت تاريخ صدور كتاب الديوان بعدة سنوات[2].

انشغل الديوانيون – وهم يهاجمون القصيدة الإحيائية – بمفهومات جديدة، لم يعرفها النقد القديم، وهي مفهومات رومانسية أصيلة، حول الأدب ووظيفته وعلاقته بالمبدع والمجتمع، من قبيل: التعبير والفرد والمجتمع وتماسك القصيدة. فـ"العقاد" – على سبيل المثال – يحدد أربعة عيوب تنال من قيمة القصيدة الكلاسيكية، هي: التفكك والإحالة والتقليد والولوع بالأعراض دون الجواهر"[3].

وهذه المعايير لم يخلُ منها شعر "شوقي" فحسب، ولكنها تنسحب على كثير من الشعر القديم، باعتبار شوقي – في نظر الديوانيين – امتدادًا

(1) صلاح فضل: مناهج النقد، سابق ص26.

(2) هناك بالتأكيد كتابات تالية على هذا الكتاب عملت على تدعيم النزوع التجديدي في النقد، لعلّ أهمها كتاب "الغربال" لـ"ميخائيل نعيمة" 1923م وكتاب "في الشعر الجاهلي" 1926م.

(3) عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني: الديوان في الأدب والنقد، مؤسسة هنداوي، مصر 2017م ص122.

له. كان العقاد يتحدث كثيرًا عن ثنائية الجوهر والقشور، أو شعر الجوهر وشعر الطلاء والقشور، ويدعو إلى الانشغال بالجوهر، وأن تكون القصيدة معاناة شخصية وتجربة فردية صادقة وليست صنعة لغوية تدل – إن دلّت – على مهارة صاحبها ومدى ما يمتلكه من حيل زخرفية، كما حذر من أن تكتفي القصيدة بمحاكاة الأقدمين الذين اعتبرتهم الكلاسيكية باستمرار نموذج الإبداع الذي يجب أن يُحتذى.

فالأدب – في نظر العقاد – يجب أن يدلّ على نفس صاحبه، وحين نقرأ شعر شاعر فمن المهم أنْ نتعرف فيه على نفسه، وفردية تجربته؛ فالشّعر يجب أن يكون صادق الوجدان وترجمانًا عمّا في النفس، ويكشف حقيقة الأشياء، وصلتها بالحياة، ولا يتوقف عند ظواهرها وأشكالها، يقول العقاد في بيانه الشهير الذي خاطب به أحمد شوقي:

"اعلم أيها الشاعر العظيم أنَّ الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء، لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول: ما هو، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به..."(1)

وبهذه الروح قرأ "العقاد" "ابن الروميّ" و"المتنبيّ" و"أبا العلاء المعريّ" وغيرهم من شعراء التّراث، فقدّم من قدّم منهم بناء على مبدأ الذاتية وصدق الشعور. كان العقاد مسكونًا بروح رومانسية طاغية، وإيمان هائل بالفردية. واللافت أن العقاد قد أعاد قراءة شخصيات التاريخ الإسلامي – سلسلة العبقريات الشهيرة – انطلاقًا من هذه الفكرة.

لقد وضع "العقاد" – فيما يرى مصطفى ناصف – الوجود كله بين

(1) السابق، ص23.

قوْسي الذات الفردية، وآمن أن المعنى لا يمكن له أن يوجد إلا عبر هذه الذات الممتازة؛ فقد اعتبر "المثل الأعلى هو أن تكون حياة الشاعر وفنه شيئًا واحدًا، ولم يخطر بذهنه قط أنّ المثل الأعلى هو أن يضحي الشاعر بمشاعره، من أجل أن يكون جزءًا من بنيان الأدب العربي"[1].

كانت هذه الأفكار تشغل الفضاء الثقافي العام في مصر قبيل ثورة 1919م، وبالتزامن معها قدّم "طه حسين" قراءات شديدة الأهمية للشعر القديم منطلقًا من شعر المعلقات، كان الهدف المعلن هو تأكيد الذات المعاصرة عبر وصلها – جماليًّا ومعرفيًّا – بماضيها. فعل" طه حسين" ذلك عبر منهاجية تاريخية اجتماعية، لا تخلو من حسّ نقدي واضح ليس للمادة المقروءة فحسب، وإنما يتسع هذا النقد ليطول المنهج نفسه؛ فقد كان – بشكل عام – يقرأ لينتقد ويؤكد قيمة النقد والوعي النقدي، أو بتعبير أدق، يقرأ ليشكّ ويتساءل حول التراث والواقع معًا، كان يمارس دوره في التأسيس لهذه الروح الجديدة المتوثبة نحو النهوض[2].

كان "طه حسين" مشغولًا إلى حد كبير بوصل الجيل الحاليّ بتراثه الجماليّ، أو قل كان مشغولًا بتقديم ما يصفه بـ"المثال العالي" من الأدب القديم الذي لا يقل في روعته عن نظيره الذي يُطالعه الشباب في الآداب الأوروبية، يقول:

(1) مصطفى ناصف: قراءة ثانية في شعرنا القديم، دار الأندلس بيروت – لبنان (ب– ت) ص27.

(2) تأثر طه حسين بشكل واضح بإنجازات "هيبوليت تين" من حيث تركيزه على الصلة التي تنشأ بين العمل الأدبي والبيئة التي تنتجه، كما تأثر بـ"سانت بيف" من حيث تركيزه على شخصية المبدع، ولكنه – فيما يرى جابر عصفور– حاول تعديل أفكار "تين" و"بيف"، وكان أهم ما وجهه إليهما هو أن منهج كل منهما لا يمثل بذاته منهجًا مقنعًا لأي ناقد، ذلك لأن كليهما يركز على جانب بعينه فحسب من جوانب العمل الأدبي، فيغفل عن بقية الجوانب..." جابر عصفور: المرايا المتجاورة، سابق، ص57.

"ونحن لا نحبُّ أن يظلّ الأدب القديم في هذه الأيام كما كان من قبل، لأننا لا نحبّ القديم من حيث هو قديم، ونصبو إليه متأثرين بعواطف الشوق والحنين، بل نحن نحبّ لأدبنا القديم أن يظل قوامًا للثقافة، وغذاءً للعقول، لأنه أساس الثقافة العربية؛ فهو إذن مقوّم لشخصيتنا، محقق لقوميتنا، عاصمٌ لنا من الفناء في الأجنبي، معين لنا على أن نعرف أنفسنا"[1].

لقد أضاء المنهج التاريخيّ والاجتماعيّ في شعر المعلقات جوانب مُهمّة، لم تعرفها الشُّروح ولا كتب النقد القديم إلا لمامًا وعبر شذرات متفرقات. كانت العلاقة "الحتمية" بين الأدب والمجتمع موضع انشغال هذه المنهاجية وبحثها، وكان ضروريًّا أن ينتهي البحث إلى معرفة واسعة بالشاعر وعالمه الشعري الذي هو جزء من عالمه التاريخيّ والاجتماعيّ.

حاولت هذه المنهاجية أن تضع يدها على ما اعتبرته "حقيقة الأدب" التي يمكن الحديث عنها زمانيًّا، ويمكن في الوقت نفسه متابعة تطورها وتغيرها مع تغير العصور والأزمان. لقد انشغل الجميع بالعلاقة بين الأدب والمجتمع، وافترضوا أن تطور المجتمع يجب أن يفضي بالضرورة إلى تطور الأدب، وبالتالي، فالمنتظر أن يتغير الأدب في العصرين الأمويّ والعباسيّ عن الأدب في العصر الجاهليّ؛ فالنقد - وفق هذا المنظور - يتخذ "الأدب والتاريخ مرآة للأمم، وسبيلا إلى فهم حياتهم العقلية والشعرية، وإلى فهم ما خضعت له من أحوال النظم المختلفة"[2].

ولا شكّ أن ما قدمه "طه حسين" كان عملًا جديدًا، مكّنه من مخاطبة جمهور أوسع، ليس هو جمهور الشروح، وليس هو جمهور مشايخ الأزهر،

(1) حديث الأربعاء، سابق ص 13.
(2) نفسه ص185.

لقد قدّم مقاربات "عصرية" للنصوص القديمة، في سياقاتها التاريخية، بأسلوبه المعروف، وبطاقته التذوقية التي أصقلتها الخبرة القديمة والمعرفة الجديدة معًا. لقد وضع يده - طبقًا لهذه المنهاجية - على أشياء وغابت عنه أشياء، وهذا شأن كل صيغة من الصيغ، والمنهج صيغة، يكشف أشياء ويُخفي أخرى.

ولا يختلف الأمر كثيرًا بالنسبة للمنهج النَّفسي، ولكن مع تغير في زاوية النظر أو منطلق الدراسة، من المجتمع والتاريخ وانعكاسهما على النص، إلى الفرد المبدع؛ فقد انشغل النقاد بدراسة نفسيّة الشاعر، وما يكتنفها ويكتنف شعره من مفاهيم الوعيّ واللاوعيّ الفرديّ والجمعيّ طبقًا لكشوفات فرويد ويونج... وإلى هذه المفاهيم صرف النقاد جلّ همهم؛ فـ"الأهمية الكبرى عند تفسير العمل الأدبي، إنما تنصرف إلى التفرقة بين الشعور واللاشعور. إن المحتوى "الظاهر" للعمل يرتبط بالشعور، ومحتواه "الكامن" يرتبط باللاشعور. وهذا الأخير هو الأهم لأنه "حقيقة" العمل"[(1)].

لقد بدا النص في الدرس النقدي - من هذه الزاوية - ميدانًا لمتابعة تاريخ الشاعر وعقده النفسيّة، ولاوعيه الذي أثّر على كتاباته ومنحها امتيازها[(2)].

والفرق بين المنهاجية الاجتماعية والنفسية ليس كبيرًا؛ فكلاهما يصدران عن تصور انعكاسي للأدب، ولعلّ الفرق بينهما يرجع - فيما يرى جابر عصفور- إلى زاوية الانعكاس فحسب؛ فإذا كان التّصور التاريخيّ والاجتماعيّ

(1) د. ماهر شفيق فريد: ما وراء النص اتجاهات النقد الأدبي الغربي في يومنا هذا، ط(1) الدار المصرية اللبنانية، القاهرة 2016م ص204.
(2) من ذلك ما قدمه طه حسين في كتابه "مع أبي العلاء في سجنه"، والعقاد عن ابن الرومي وأبي نواس وبشار بن برد.. وما قدمه محمد النويهي في كتابه "نفسية أبي نواس".

يرى الأدب انعكاسًا للخارج المعيش، فإنه في التصور النفسيّ انعكاس للذات وما يعيشه الأديب من خيالات يعانيها في أعماقه[1].

لم يستمرّ هذا التوجه طويلًا؛ فقد وُجّهت إليه انتقادات كبيرة، سواء في الثقافة الغربية أو العربية. منها على سبيل المثال وفيما نحن بصدده، انشغال المنهج التاريخي بتطور المجتمع، أو ما يُعْرف بالحقيقة الخارجية التي يعدّ النص وثيقة لها. وبالقدر نفسه ومن الزاوية نفسها انتقد الدارسون إسراف المنهج النَّفسيّ في توظيف مقولات علم النفس وانشغاله بنفسية المبدع... وذلك مقابل تراجع الاهتمام بلغة النص الأدبي وبنيته التخييلية وطاقاته الرمزية.

المنهاجيّة الدّاخليّة

ومع أوائل القرن الماضي في أوروبا – وفي منتصفه عندنا تقريبًا – تعرّض المنهج لتحولات جذريّة، تتصل بالتطورات الكبيرة التي عرفتها اللسانيات مع جهود "سوسير" بشكل خاص، وبدا أننا إزاء صيغة منهجية جديدة، تُهيمن اللسانيات على خلفيتها المعرفية والإجرائية؛ ومنذ ذلك الوقت سوف تغدو اللسانيات النَّموذج العلميّ الذي تستمدّ منه النظرية النقدية مصطلحاتها ومفاهيمها.

وما يشغلنا هنا، هو تأثير هذه الصيغة على القراءات التي أُجريت على الشعر القديم، وعلى معلقة "امرئ القيس" بشكل خاص؛ فقد أسَّست هذه الصيغة لهيمنة المنظور اللغويّ على النقد، بقدر ما تراجعت إلى حدّ

(1) جابر عصفور: المرايا المتجاورة، سابق ص48.

كبير السياقات الحافّة به، لقد أُعْتبر النّص كيانًا قائمًا بذاته، وبناءً لا يحيل إلى شيء غير ذاته، وبالتّالي تركّزت الجهود كلها حول الكشف عن جماليات العمل الأدبي اللغوية، وقوانينه الخاصة التي تمنحه تفرُّده واستقلاله بل وتميزه عن غيره، وعن مبدعه ومجتمعه.

لقد انشغل النقاد بمقاربة لغة النص "وقد بذلوا جهدًا كبيرا لبيان أن الأسلوب والموضوع شيء واحد، لا يمكن فصلهما، وأن أهم ما يميز أي عمل فني هو وحدته العضوية.. ورأى هؤلاء النقاد أن تحقق الشكل الفني لا بد أن يرفده خيال"[1].

بدت المعلقة – في هذا النظر – بناءً مستقلًا، وعملًا قائمًا بذاته، وعلى النَّاقد أن يبحث في جماليات اللغة، وما قد تنطوي عليه من طاقات رمزية، ولعل الدكتور مصطفى ناصف أن يكون من أهمّ ممثل لهذا التوجه؛ فقد اعتبر الشعر القديم كله، وفي القلب منه شعر المعلقات – فوق ذوات الشعراء؛ الشعر القديم بناء يسهم فيه كل شاعر، "فكل نابغة في العصر القديم يشعر أن المجتمع يوجه أفكاره إلى حيث يريد، ولذلك لا يجب أن يغيب عن الذّهن أن الأطلال – والشعر الجاهلي كله – يثير التأمل في معنى الانتماء وسلطان اللاشعور الجمعي. الشاعر الجاهليّ لا يتصور الفنّ عملًا فرديًّا، بل يتصوره نوعًا من النبوغ في تمثُّل أحلام المجتمع ومخاوفه وآماله"[2].

لقد هاجم "ناصف" فكرة التجربة الفردية، وهاجم معها القراءة التي تربط النص بالواقع، ورأى في ذلك "بساطة مُزْرية" ومن ثم بدت له الصور اللغوية رموزًا غامضة، ودعا إلى الرّبط بين موضوعات الشعر القديم،

---

(1) د. بسام قطّوش: دليل النظرية النقدية المعاصرة.. مناهج وتيارات ط(1) دار العربية 2004م ص 78.

(2) مصطفى ناصف: قراءة ثانية، سابق، ص54.

قائلًا: "إن فصل موضوعات الشعر العربي في العصر الجاهلي بعضها عن بعض لا يستقيم به تفكير، ولا يمكن أن يوضح شيئًا"[1].

اصطبغت قراءة "ناصف" ببعد فينومينولوجي مبالغ فيه؛ فقد أطلق الخبرة الفردية وثقافته وذوقه الشخصيّ في مقاربة النصوص، وافترض وجود علاقات بين النصوص، بأكثر مما تسمح بها النصوص المقروءة، ولعلّ العلاقة بين الظاهراتية وتيار التّلقي لا تحتاج إلى تأكيد.

ولا شك أن ما قدّمه "ناصف" اتسم بقدر كبير من الحيوية والعمق؛ وبدا عالم "امرئ القيس" بعيدًا عن فكرة الواقعية، وبالتّالي صارت لغة المعلقة عالمًا من الرموز المتوالية، لا تتصل بالواقع بقدر ما تقصد إقامة بناءٍ متعالٍ على الواقع، وعابر فوق الثقافة، وقابل لأن يكون جزءًا من أي قراءة.

ولأننا كنّا إزاء سيل من التّأمّلات التي لا تتوقف، فلم نتعرف مع "ناصف" على "خطاب" القصيدة، ولم نعرف العلاقات الظاهرة أو المؤوَّلة بين مشاهدها المختلفة والمتعددة. فحديثه عن الطَّلل – عند امرئ القيس– ينفصل عن حديثه عن الفرس وعن غيره؛ فهو يعقد فصلًا للفرس يطلق عليه عنوان "البطل"، ثم يعقد فصلًا منفصلا للناقة لدى الشاعر "ثعلبة بن صُعير بن خُزاعيّ المازنيّ" يضع له عنوان "الأم".

ويمكن اعتبار جهود "ناصف" واسطة عقد منهجيّ بين تيار النّقد الاجتماعيّ والتاريخيّ والنّفسيّ الذي قدّمه "طه حسين" و"العقاد" و"النويهي"، وتيار النقد الألسنيّ الذي سوف يهيمن على كثير من الدراسات التي قُدّمت لشعر المعلقات، ومنها النقد البنيويّ كما نجد عند "كمال أبو ديب" و"عدنان حيدر" و"ريتا عوض" وغيرهم، أو النقد الأسلوبي كما نجد عند "صلاح رزق".

(1) نفسه، ص79.

ومع النقد البنيويّ تبرز إشكاليّة المنهج بشكل أقوي، ويدور حولها سجال واسع، ولعل دراسة "كمال أبو ديب": "الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في مقاربة الشعر الجاهلي" أن تكون أبرز ممثل لهذه المنهاجية، بالتأكيد ليس من غايتنا تقويم عمل أبي ديب؛ فقد سبق أن وُجّهت له انتقادات واسعة، ولعلّ ما يمكن قوله هنا أن هذه المحاولة أبرزت إشكالية المنهج بقوة وعلى مستويات أوسع منها تتصل بفهم المنهج وتمثله في ذاته أولا، ومنها ما يتصل بشكل الممارسة وتنزيل المنهج على النص ثانيًا. ليس هذا فحسب، وإنما أثارت تساؤلات مهمة حول الشعر والنقد ودورهما في المجتمع.

كانت مقاربة "أبي ديب"، بجهازها الاصطلاحي ولغتها التجريدية ورسومها المعقدة، واحدة من الدراسات التي عمّقت من عزلة النقد، وأكدت نخبويته؛ فتراجع – معها ومع غيرها من الدراسات التي نهجت نهجها– دور النقد الذي كان يطمح إليه "طه حسين" أوائل القرن من تقديم النصوص لجمهور المثقفين، وتنازل الناس – فيما يرى شكري عياد – عن قراءة النقد لِثُلَّة من النقاد يخاطبون بعضهم بعضًا.

ورغم هذه المآخذ، فقد قدّم "أبو ديب" نقدًا علميا طموحًا، وانشغل إلى حدّ كبير بتجلية بنية القصيدة، وربط بين وحدات القصيدة ومشاهدها المختلفة؛ فقد رأى مثلًا أن وحدة الأطلال "تتخلل المعلقة كلها"[1]. ليس هذا فحسب، وإنما حاول أن يبحث فيما يمكن وصفه بشعرية المعلقات أو خطابها؛ وذلك بربطه بين معلقة "لبيد" التي يُطلق عليها المعلقة المفتاح ومعلقة "امرئ القيس" (المعلقة الشَّبقيَّة)، على مستوى البناء ورؤية الواقع،

(1) كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، ط(1) الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986م ص124.

"إذ تجسدان رؤيتين متمايزتين ومتضادين للواقع"[1].

كانت دراسة "أبي ديب" شديدة التميز، ولفتت الأنظار إليها بقوة، ونالت كثيرًا من النقد والاعتراض، بعضه يتعلق بالطريقة التي تمثّل بها "أبو ديب" المنهج، وخلطه بين دور اللغة في الشعر ودورها في الأسطورة، ومنها ما يتعلق بتنزيل المنهج على النص... ومنها ما أخذه الدارسون على البنيوية بشكل عام؛ فقد أغفلت على نحو واضح العلاقة بين الشاعر والقصيدة، والعلاقة بين القصيدة والمرجعية الاجتماعية...[2]

وما قدّمه النقد البنيوي بشكل عام، وهذه الدراسة تحديدًا، هو تجذير سؤال المنهج في الثقافة، بما أثارته من نقاش وما انتهت إليه من نتائج، كما أنها – بلا شك – كانت خطوة مهمة في تعميق الوعي العلمي والجماليّ بالشعر القديم وبمعلقة "امرئ القيس" خاصة.. لقد كانت هذه الدراسة ثمرة مُهمّة من ثمار الإنجاز المنهجي، وظلت مستخلصاتها العميقة قوية التأثير في الدراسات اللاحقة.

ولعلّ محاولة "صلاح رزق" في العشرية الأولى من هذا القرن أن تكون واحدة من المقاربات الموسّعة التي قُدمت لشعر المعلقات، وحاول فيها أن يتجنب ما أخذ على الدارسين قبله، وأن يستفيد منهم في الوقت نفسه.

لقد أظهر "رزق" وعيًا ملحوظًا بسؤال المنهج وخطورته في مقاربة الشعر القديم، وآمن منذ البداية أن الشعر يجب أن يكون هو المنطلق، وأن ما يمكن أخذه على كثير من النقود – ومنها محاولة "أبي ديب" – أننا

(1) نفسه، ص199.

(2) انظر على سبيل المثال: سليمان الشطي: المعلقات وعيون العصور. وعبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ع(232) عالم المعرفة، الكويت 1999م. وريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرئ القيس.. وغيرهم.

لم نعايش هذا الشعر بقدر ما عايشنا النماذج المُسْتحدثة، فلم نتشبع بما يكفي بسياقاته الثقافية والحضارية، بقدر ما حاولنا أن نطبق عليه مناهج ومفاهيم أحيانًا كانت تستجيب، وفي أحيان غير قليلة كانت تتأبى على هذه الاستجابة[1].

فالحلقة المفقودة – فيما يُقرِّر "رزق" – تتمثل في انفصال العلاقة بين ثلاثية العملية الإبداعية: النص والمبدع والمتلقي، وهذا يعني أنه سوف يوظف مفاهيم عديدة، ذكرها بالتحديد، وهي: الأسلوبية اللغوية، والبنيوية التكوينية، بالإضافة إلى بعض مفاهيم علم النفس، ويخصّ منها رؤية يونج لفاعلية اللاشعور الجمعي، وإدراك فراي لمسيرة النماذج العليا المهيمنة على مسيرة الإنسان من البداوة حتى آفاق الحضارة المركبة. كل ذلك بجوار توظيف أفكار تأويلية استمدها بشكل خاص من الألماني "شلير ماخر" (1843م)[2].

ورغم كل ما طرحه "رزق" من أفكار وتصورات، ورغم وعيه بما سبقه من دراسات وإنجازات إلا أن الأسلوبية هي جوهر مقاربته، أو هي صلب هذه المقاربة، وما ذكره من أدوات أخرى كانت تظهر ثم تختفي باعتبارها أدوات يستدعيها وقت الحاجة إليها. لقد جمع بين الأسلوبية اللغوية والأسلوبية التأثيرية، فاستغرقته التفاصيل اللغوية والفروق بين التراكيب المختلفة: الفعل الماضي والفعل المضارع، والإفراد والجمع والعلاقات بين المذكور والمحذوف، والتنكير والتعريف، وما يصاحب هذه الصيغ من دلالات تجريدية تلازمها من حيث هي.

(1) صلاح رزق: المعلقات العشر دراسة في التشكيل والتأويل ج (1) ط(1) دار غريب 2009م ص58.
(2) نفسه، ص59.

قدّم "رزق" بشكل عام، محاولة منضبطة، ترتكز على إيمان راسخ بـ"رمزية النص الشعري"، وحاجة هذا الرمز إلى الكشف، وإلى مزيد من الجهد في التأويل، وهذا ما جعله محاولته تنجو - إلى حدّ ما - من متاهة الدلالات الثابتة للصِّيغ اللغوية التي تتكرر بذاتها في المشاهد والوحدات المختلفة. وهذا ما جعله باستمرار قادرًا على رؤية العملية الرمزية في تصوير المرأة والفرس والسيل، ولم تتمزق المعلقة إلى وحدات متناثرة، فقد بدت لديه متماسكة البنية، ذات رموز متنامية تأسَّست في المطلع وانتهت بمشهد السّيْل.

***

النقد الثقافي..!

آثرت هنا أن أُفرد لمقولات "النقد الثقافي" عنوانًا مستقلًّا؛ ليس لحداثته النسبية على السّاحة العربية، أو لما يَعِد به فحسب؛ وإنما لأنه يسعى إلى إحداث توازن بين الصيغتين المنهجيتين السابقتين: الخارجية والداخلية، عبر مقولات بينيّة تجمع بين الألسني والسياقيّ والدلالي والاجتماعيّ، وهذا ما جعله- في نظر محمد الشحات- إستراتيجية "ألسنية الأدوات، معرفيّة القيمة، ثقافيّة المضمون"[1].

وهذا يعني أننا إزاء نظرٍ يتسم بالمرونة والتركيب في فهم النص، أو لنقل: إزاء نظر يحاول أن يستوعب النص في ضوء ما يحيط به من أسباب ومحفزات أثناء (عملية الإنتاج) بكل ما يحيط بها من أنساق وسياقات، وأثناء (عملية القراءة) أو التلقي بكل ما يشغلها من أسئلة وما تفترضه من تصورات،

(1) محمد الشحات: سرديات بديلة.. مقاربات ثقافية، ط(1) دار أروقة، الأردن، عمّان 2019م ص20.

والغاية دائمًا، ليس تقديم مقاربة للنص وإنما الكشف عن الأنساق المضمرة التي تقبع في مجاهله، وتتستر بما لا حصر له من الأقنعة..!

ولسنا هنا في موضع التعريف بـ"النقد الثقافي"، والتعريف به على أية حال ليس عملًا هينًا، ولعلّ ما يمكننا فعله هنا هو الحديث عن مقولاته الأساسية من خلال أبرز الممارسات التي أُجريت على نصوص الشعر القديم ومعلقة "امرئ القيس" بشكل خاص.

فالملاحظ أن "النقد الثقافي" ينشغل إلى أقصى حد بالكشف عن المضمر النَّسقي داخل النصوص، وكيف يمرّ الفكري والإيديولوجي عبر الجماليّ أو من خلاله، بما يجعل النص في النهاية "واقعة ثقافية" نسقية تتصل بغيرها من الأنساق التاريخية والعقدية والإيديولوجية.. وبالتأكيد هذا مدخل يغاير إلى أقصى حد المدخل الشَّكليّ الذي انشغل إلى حد مفرط بـ"التركيز على شَكْل الأعمال الأدبية لا على مضمونها أو محتواها، وعلى وسائل الخدع الفنية التي يستخدمها مؤلفو الأعمال الأدبية أكثر من الاهتمام بشيء آخر"[(1)].

وهذا يعني أننا إزاء تراجع واضح عن مقولة استقلال النص أو اكتماله بعيدًا عن سياقات إنتاجه وسياقات تلقّيه؛ فـ"النقد الثقافيّ" – كما أشرت – لا يمنح النص وجودًا مستقلًا، وإنما يراه دائمًا، نسقًا من العلامات المركبة، ولا يمكن تلقيه أو فهمه بعيدًا عن هذه الأنساق. كما أنه – أي النص – لم يعد في ذاته مهمًا غاية النقد، لقد تراجعت سطوته، وبات وسيلة "لاكتشاف حيل الثقافة وألاعيبها في تمرير أنساقها. وهذه نقلة نوعيّة في مهمّة أو وظيفة العملية النقدية؛ ذلك أن الأنساق هي المراد الوقوف عليها بالتفسير والتحليل والتأويل"[(2)].

(1) آرثر إيزابرغر: النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية: ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2003م ص72.
(2) محمد الشحات: سرديات بديلة، ص23.

وطبقًا لهذا النظر، أصبح النص جزءًا من كلٍّ أكبر منه، ولم يعد له استقلاله أو تفرده الذي انطلقت منه منظومة المناهج الداخلية، لقد اتخذ منه "النقد الثقافي" سبيلًا للكشف عن مضمرات ثقافية، أيديولوجية أو تمييزية رجعية كالتسلط والهيمنة ورفض الآخر.. وهذه بالتأكيد أفكار ما بعد حداثية، أو مابعد الكولونيالية post colonialism، ترتاب إلى أقصى حد في فكرة المركز، وتجعل من تعريتها وتفكيك غايتها.. وعلى كل، فلن يختلف كثيرًا إن كان النقد الثقافي أحد تجليات العولمة ونظريات ما بعد الحداثة أم كان شريكًا فيها، فهو "ينبع من المصادر نفسها، وينسب إلى ذات المناخ"[1].

وقد لا تكون الدراسات التي تناولت شعر المعلقات من منظور "النقد الثقافي" كثيرة بما يكفي لانتخاب دراسة نتخذها عينة ممثلة على نحو ما فعلنا أعلاه؛ كي نتبين من خلالها كيف تبدّى (سؤال المنهج) على جسد المعلقة، وإلى أي مدى تقدم بنا نحو مزيد من الوعي الجماليّ والمعرفيّ بهذا الشعر؟

لقد وقع اختيارنا على دراسة "يوسف عليمات": "النقد النسقي: تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي"؛ نظرًا لعمق تمثلها لمقولات النقد الثقافي أولًا، ولجديتها في تنزيل هذه المقولات على المعلقة ثانيًا، ولحضورها اللافت في مراجع الدارسين ثالثًا. وليس من غايتنا هنا نقد مقاربة "عليمات" أو تقويمها، بقدر ما نحاول استيعاب هذه الآلية في التعامل النقديّ مع معلقة "امرئ القيس".

في هذه المقاربة يمنح "عليمات" السياق التاريخي والاجتماعي للنص أو عالم (ما قبل المعلقة) مزيدًا من الاهتمام؛ وذلك بالتركيز على وجهة نظر

(1) صلاح قنصوة: تمارين في النقد الثقافي، ط(1) دار ميريت، القاهرة 2007م ص5.

الشاعر أو موقفه من الحياة، وبالتأكيد لا يمكن إنجاز ذلك بعيدًا عن المتلقي الذي يناط به الكشف عن مضمرات النص وحمولته الإيديولوجية، "وما يتضمنه من إشارات ومحددات تاريخية تغدو على تماسٍ رمزي بواقع الشاعر/ امرئ القيس، وما واجهه، على المستوى التاريخي الفعلي، من إشكاليات وتحولات حياتية معقدة بعد مقتل أبيه، فأضحى يجابه وحده هاته الجدليات الحادة والمؤرقة: السلطة/ (القوة)، اللاسلطة (الضعف)، المركز/ الهامش، المجد، اللذة/ الاغتراب، الكينونة/ التلاشي "[1].

يوظف "عليمات" المعطيات اللسانية والأنثربولوجية بما يجعل القصيدة بالفعل شبكة من المعرفة المكثفة أو الخطاب المركّب، وقد لا نختلف حول الثراء (المُفْتَرَض) لهذا التصور وما يطمح إليه، وتبقى معضلته في بحثه المستمر عن المضمرات الإيديولوجية التي تتأسس غالبًا على افتراضٍ متخيَّل، يصوغه القارئ من حياة الشاعر أو مما جرى في عصره من أحداث كبيرة مؤثرة، بأكثر مما يصوغه من حضور حقيقي أو ملموس في بنية النص نفسه.. وهكذا تغدو المعلقة في مقاربة "عليمات" مجموعة من المقاطع المفترضة (ستة مقاطع: الطَّلليّ، الأنثويّ، الليليّ، الذئب، الفرس، المطر)، تتخللها عدّة أنساق سيميائية مشبعة بالتاريخ والإيديولوجيا، وبؤر الصراع المستمر من أجل غاية واحدة هي "استعادة السلطة وبناء الذات"[2].

والسُّلطة هنا هي مُلْك الأب القتيل، رغم أننا لا نعلم إن كانت المعلقة قد قيلت قبل مقتل الأب أم بعد ذلك؛ إذ لا توجد إشارة نصية أو تاريخية يمكن أن نستشف منها ذلك..! وعلى هذا يغدو الوقوف على الطلل وقوفًا

(1) يوسف محمود عليمات: النقد النسقي: تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي ط(1) الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، عمّان 2015 م ص31.
(2) النقد النسقي، ص32.

على هذا الملك الضائع، وتصبح "ذِكْرَى حَبِيب" مجرد حيلة بلاغية للتغطية على زمن السلطة أو الملك، كما تصبح الأماكن: (بِسِقْطِ اللِّوَى) بَيْنَ (الدَّخُولِ) فَـ(حَوْمَلِ) فَـ(تُوْضِحَ) فَـ(المِقْراةِ).." علامة سميائية دالة على ذلك النفوذ الممتد مكانيًا لسلطة الماضي/ سلطة حُجْر على بني أسد"[1].

وعلى هذا بدا بيت مثل قوله:

تَرَى بَعَرَ الأرْآمِ فِي عَرَصَاتِهَا ** وَقِيْعَانِهَا، كَأَنَّهُ حَبُّ فُلْفُلِ

وهو، كما ترى، بيت واقعي، بل شديد الواقعية لما يمكن أن يحدث لطلل مهجور، ولكنه بالنسبة للناقد الثقافي مجرد انعكاس لثورة الأَسَدِيين على الملك حُجْر، هذه الثورة التي أحدثت الخراب في المكان وجعلته موحشًا على هذا النحو الذي يسيطر عليه الحيوان، فالمكان الطللي هو رمز السلطة الضائعة، والبكاء عليه ليس سوى "استدعاء لحظة الفراق للسلطة"[2].

ولأننا إزاء افتراض أساسيّ مفاده أن معلقة امرئ القيس نتيجة لأزمته مع السلطة الضائعة وحرب أبيه مع الأسَدِيين التي انتهت بقتله. فإن القراءة النسقية تنطلق من أن كل شيء في المعلقة يخاتل المتلقي عن هذه الدلالات، وأن المعلقة ذاتها ليست سوى ستارٍ جماليّ للتغيطة على هذه الأزمة، ومهمة الناقد هي إزاحة الستار عن هذا المضمر المسكوت عنه...!

وعلى هذا النحو تمضي القراءة، لنشاهد الذات الشاعرة وهي تحاول إعادة بناء نفسها بعد فقد الأب وضياع السلطة.. وكل حركة بعد ذلك - حواره مع الصحب أو لقاؤه مع النسوة، أو نحر المطية.. إلخ - هي محاولة للبناء، بل إن المقطع الأنثوي بتنويعاته المختلفة سيغدو علامة سيميائية تختزل

(1) السابق، ص33.
(2) السابق، ص35.

هواجس الشاعر في بحثه "عن الفردس المفقود/ السلطة الضائعة"[1]

ولعلنا لا نكون مبالغين إذا قلنا: إن المعلقة – وفق هذه المقولات – صارت وثيقة على حياة الشاعر وتجارب عصره، صحيح أن ذلك لا يتم بشكل مباشر على نحو ما كان يحدث – سابقًا – في الصيغة المنهجية: "حياته وشعره" أو "حياته من شعره"؛ فـ"النقد الثقافيّ" يقف على ذخيرة هائلة من التصورات والمنجزات اللسانية، إلا أن قراءة المعلقة في ضوء مقولة "النسق المضمر" الذي يفْترضه الناقد منذ البداية من حياة الشاعر، يؤول بنا في النهاية إلى هذا الارتباك الذي يضع النتيجة قبل المقدمة.

ولعل إشكالية "النقد الثقافي" أنه رهن النص الأدبي بشبكة واسعة من العلامات والمعارف والعلوم، وجعل الهدف من النقد هو الكشف عن التمثيلات النسقية والأيديولوجية، وكأن النقد الثقافي يعتبر النص (انعكاسًا) للثقافة، وأن فرديته لا وجود لها إلا بقدر ما نرى من خلالها هذه المضمرات المهيمنة عليه، والموجهة له.

وقد يُحيلك هذا الفهم إلى بعض زوايا الانشغال التي قاربناها في الشروح القديمة؛ فقد تعامل الشَّارح مع المعلقة – أيضًا – بوصفها "واقعة ثقافية" وانشغل بما بين النصوص من علاقات، ليمنح شرحه مزيدًا من التعمق.. ربما لم يعرف الشارح النَّسق المضمر ولم يتحدث عن سرديته المتقنة وقدرته على الخفاء والتَّستر بقناع الجمالي، وربما لم يكن مشغولًا بالكشف عمّا يكمن خلف الجماليّ، ولكنه انشغل بمقولة "الواقعة الثقافية"، واحتفظ دائمًا للمعلقة بوجودها الخاص، ولم يجعلها وسيلة إلى غيرها..!

---

(1) السابق، ص39.

خُلاصــات

تبدو العلاقة بين المناهج الداخلية والخارجية جدلية إلى حد كبير؛ فقد كانت النقود الموجّهة إلى الأولى سبب وجود الأخرى، ولم تكن النقلة بين المحورين: (الخارجيّ والداخليّ) مجرد نقلة في الأدوات والإجراءات فحسب، وإنما قدّمت بالأساس رؤية جذرية لمفهوم "النص" ذاته: ماهيته، ووظيفته، وطبيعة اللغة فيه، وعلاقة النص بكل من المُرسل والمتلقي... ففي الوقت الذي تراجعت فيه مركزية اللغة في المناهج الخارجية لصالح أفكار تتصل بالتاريخ والمجتمع والتطور، فقد تقدّمت اللُّغة في الأخرى ليغدو النص بالأساس تشكيلًا لغويًّا رمزيًّا، يُهيمن على ما عداه...!

لقد خايل النموذج اللّغويُّ الدارسين والباحثين، ليس لأنه منحهم الفرصة لتحقيق حلم علمنة النقد والاستقلال به عن المعارف التاريخية والنفسية فحسب، وإنما لأن اللّغة أكثر انضباطًا، كما بدا الأمر وكأنّ الحاضر ينعطف على الماضي ويمنحه شرعية الوجود؛ إذ يرتكز تراث الشروح والبلاغة العربية على المنظور اللّغويّ أيضًا.

والحقيقة أنه لا يمكن لأحد أن يدَّعي - بسهولة - هذا الوصل بين الدائرتين اللغويتين: الشّروح والمناهج اللغوية الحديثة؛ فاللّغة في الشّروح ذات بعد وظيفيّ، وتنطلق من فهم للنص بعدّه جزءًا من كلٍّ أكبر منه. إنه ليس نسقًا مستقلًا من والوحدات والتراكيب اللسانية فحسب، ولكنه "واقعة ثقافية" ممتدة ونامية، كما أنها - أي الشروح - تستهدف القيام بوظائف تداولية متعددة: جمالية وتثقيفية عامة وتعليمية خاصة، وقومية ترسّخ للهوية العربية، وهي وظائف لم يعد لمعظمها وجود في التصور الجديد لمفهوم النص.

أضف إلى ذلك أن الأساتذة الذين روَّجوا للمناهج الداخلية – على مستوى النظر والتطبيق معًا – أنجزوا ذلك غالبًا، عبر الترجمة بأكثر مما فعلوه من خلال التأليف وتأصيل المناهج في سياق عربي مغاير لسياق الإنتاج والنشأة. ومن ثم ظلّ إرث الشروح وما طرحه من مفاهيم، وما أثاره من قضايا جديرة بالاهتمام المنهجيّ بعيدًا عن دائرة النقاش.

ولا تستوي المناهج الداخلية في هذا النظر؛ فبقدر ما بدت البنيوية – مثلًا – بعيدة عن تراثنا أو عن مزاجنا بشكل عام، وهذا ما جعلها تتراجع سريعًا في الممارسة العربية، بدت الأسلوبية قريبة من المزاج العربي[1]، ليس هذا فحسب، وإنما وجدنا محاولات متعددة سعت إلى الجمع بين الأسلوبية والبلاغة، تنظيرًا وتطبيقًا، وذلك ضمن هدف أكبر، ينظر إلى الأسلوبية بعدّها بلاغة العصر، على نحو ما نجد لدى "شكري عياد" الذي رأى أن أصول علم الأسلوب ترجع إلى البلاغة[2]. و"محمد عبد المطلب" في إعادة قراءة البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية.. و"محمد الهادي الطرابلسي" الذي قدّم مقاربة أسلوبية مطوَّلة لشعر شوقي وظف فيها تقنيات البلاغة[3].

ومن الصّعب أن يتجاهل دارسٌ– فضلًا عن أن ينكر– متانة الصِّلة بين الدراسات الأسلوبية والبلاغة، ولعلَّ هذا ما منحها حضورًا مميزًا في

(1) لم ينفرد الدارسون العرب وحدهم بهذه المحاولات؛ فـ"بيير جيرو" يرى أن الأسلوبية وريثة البلاغة، أو هي بلاغة حديثة، ذات شكل مضاعف، إنها علم التعبير ونقد الأساليب الفردية. بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية: ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان (د – ت) ص5.

(2) شكري عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، ط(2) منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة 1992م ص7.

(3) محمد عبد المطلب: البلاغة العربية قراءة أخرى، ط(1) الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان القاهرة 1997م ومحمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ط(1) المجلس الأعلى للثقافة بمصر1996م.

الممارسات النقدية العربية المعاصرة، صحيح أنّ كثيرًا من هذه الممارسات وقعت في النهاية في أسر البلاغة القديمة، إلا أنها قد شكّلت بالنسبة لبعض الدارسين مرفأً آمنًا - وأحيانًا خادعًا - لتقديم مقاربات نقدية تجمع بين العلمية والحداثة من ناحية والتُّراث النقديّ والبلاغيّ من ناحية أخرى.

ولا شكّ في علميّة الدراسات الأسلوبية وانضباطها، ولكنها - وفقًا لـ"رينيه ويلك" - لا يمكن أن تستغرق العملية النقدية برمَّتها، أو كما يقول: "أنا آخر من ينكر أهمية اللغويات الهائلة في دراسة الأدب- في دراسة الأنماط الصوتية التي يستحيل إجراؤها دون استعمال مفهوم الصوت الدّال، وفي دراسة الإيقاع والأوزان، وفي دراسة المفردات والتراكيب النحوية، ولربما حتى في دراسة البنى اللغوية التي تتجاوز حدود الجملة... غير أني لا أفهم كيف تستطيع مناهج اللغويات أن تتعامل مع كثير من مميزات العمل الأدبيّ الذي لا يعتمد على صيغ أدبية محددة"[1].

فالعلاقة بين البلاغة والأسلوبية ثابتة مقرّرة، وسوف تحفزنا الانتقادات التي وُجّهت إلى الممارسات النقدية التي حاولت الجمع بينهما على إعادة النظر في سبل الجمع بين البلاغة والأسلوبية، وستكون هذه الوقفة عماد فقرات أوسع في الفصل التالي؛ رغبةً في الإسهام الجاد في تطوير البلاغة، من خلال التدقيق في الخيوط القوية التي تجمع بين حيوية الحجاج أولًا، ثم طاقة التأثير البلاغية ثانيًا، وقصدية مقولة الاختيار الأسلوبية ثالثًا.

ولعلّ ما يمكن أن يقال هنا: إن الممارسات الحديثة قد ارتقت في وعيها بمفهوم الشعر على نحو غير مسبوق في تاريخ التلقي العربيّ؛ لقد أقبلت

(1) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور. سلسلة عالم المعرفة، ع(110) الكويت 1987م ص436.

على الشعر في ذاته؛ جعلته وسيلتها وغايتها؛ ومن ثم كان نقد الشعر معرفة معمَّقة، وليس وسيلة إلى سواه من المعارف العقلية كالنَّحو أو اللُّغة أو التوثيق أو غير ذلك، كما كان الأمر مع الشُّروح.. كما لم يعد الناقد مشغولًا بمقاربات اجتماعية ونفسية تستغرق جهده، وتجعل عمله - في أحوال غير قليلة - حاشية على أعمال أخرى.

لقد علَّمنا النقد الحديث مبادئ جديدة، فأدركنا معه - مثلًا - أنّ النص الشعري خطاب قائم في ذاته، ولكنه متصل بغيره، مشحون بالتّاريخ ولكنه ليس وثيقة تاريخية، ممتلئ بالخيال الأسطوري الممراح ولكنه ليس أسطورة، وبالفردية الإنسانية، ولكنه جزء من الأنساق الاجتماعيّة والحضاريّة... لقد علمنا - قبل ذلك كله - أن الشعر بناء لغويّ عظيم الامتياز، وأنّ كل "حقيقة" خارج هذا البناء لا وزن لها إلا بقدر ما يُضفي عليها الشعر من روحه ووهجه.

الفصل الثاني

الحِجَاج والتخييل

البحث عن (حيويّة النّقد)

لعلنا لا نضيف جديدًا حين نُقرِّر أن المنهج أكبر إشكاليّات العلوم الإنسانية وأعظمها تأثيرًا، ولقد انتبه الوعي العربيّ إليها في فترة باكرة، وقد يكون كتاب طه حسين "في الشعر الجاهلي" 1926م عنوانها الأبرز، بما يعني أن قرابة القرن من الزَّمان يوشك أن ينقضي، ولم نزل نفكر في إشكالية المنهج.. وهي إشكاليّة قد تبدو في نظر الطّامحين إلى الاستقلال المنهجي عنوان الأزمة وعِلَّتها، ولكنها تبدو، في نظر البعض الآخر عنوان حيويّة البحث وعلّته أيضًا؛ فسؤال المنهج المستمرّ جزء من حيويّة البحث ونشاط المعرفة؛ فالصيغ المنهجية – بطبيعتها – لا تعرف الاستقرار على حدود مغلقة ونهائية، وإذا حدث هذا الاستقرار، أو إذا افترضنا حدوثه، فهذا يؤدي إلى جمود المنهج وعجزه عن أداء مهمته؛ وقصارى ما يمكنه إنجازه حينئذ أن يُكِّرر ما سبق أن توصل إليه.

وهذا ما جعل المنهج – باستمرار – موضوعًا لنقاشات موسَّعة، وانتقادات مستمرّة، سواء توجّه هذا النقد إلى أسسه النظرية وفروضه العلمية، أم إلى إجراءاته التحليلية وخلاصاته المعرفية.. وبمثل هذا الوعيّ امتازت المعرفة المعاصرة بالحركة والتَّغير، فارتدادها على نفسها، ومساءلة منطلقاتها وفروضها وخلاصاتها عملية أصيلة ومحايثة لتصوراتها وفروضها النظرية.. وهذا ما جعلنا، باستمرار، إزاء معرفة متنوعة متراكمة، لا تعرف الانقطاع: فيخلف المنهجُ الحالي سابقه، وينقسم المنهج الواحد إلى أكثر من اتجاه.

يبدو الإشكال دائمًا في الطريقة التي نتلقى بها المنهج، أو بتعبير أدق في الوعي به؛ فمن الصعب على ثقافة ممتدة في التَّاريخ – مثل ثقافتنا – أن تستقبل منهجًا وافدًا باعتباره موضوعًا منفصلا أو أداة مستقلة عن الذات

المدركة له، وكأننا ورقة بيضاء فارغة؛ فكل عملية نقل تنطوي بالضرورة على فهم ما، وكلّ فهم تأويل، وعلاقة حيّة بين ذات قارئة وموضوع مقروء، ولعلّ هذه النقطة تحديدًا سبب السجالات المستمرة بين الدارسين، حول قدرة هذا الدارس أو ذاك على فهم المنهج الذي يقدمه أو تشويهه له؛ إذ تفترض هذه الآراء صورة صلبة للمنهج، لا يجب أن يبرحها، وبالتالي فهي قابلة للانتقال من ثقافة إلى ثقافة أخرى على نحو أداتيٍّ ماديّ، لا مكان فيه لعمليات التفسير والتأويل.

ومن وجهة نظرنا، فإنه من الصعب – كما أنه ليس مطلوبًا – تقديم المنهج ونقله من ثقافته إلى ثقافتنا كما هو، وهذا لا يعني نفي الموضوعية، أو الإطار التصوري للمنهج كما وضعه المنظرون له، كما لا يعني قبوله المنفصل عن الذوات المُدركة له أيضًا. فكلّ فهم يرتكز على آليات تتدخل فيها الذات بدرجة أو أخرى، مثل: الاختيار، والاستبعاد، والقياس والاستنتاج... إلخ. وهذه الآليات – كما ترى– ذاتية مركبّة تلتبس بـ(موضوع) المنهج أثناء نقله وفهمه وتمثُّله، وهذا يعني أن أية ثقافة تلوّن المنهج بلونها، وتضفي عليه من روحها ومزاجها. وهذا ما لا تختص به ثقافة دون سواها، وإنما هو جزء من عملية الفهم ذاتها، بما هي عملية إنسانية ثقافية تاريخية.

وإذا أقررنا بذلك، واجهنا إشكالًا آخر، يتمثل في الطريقة التي يتنزل بها المنهج على النص؛ فضلًا عن استيعاب الخلفيات النظرية والفكرية التي شكّلت الأدوات والإجراءات المنهجية وتشكّلت بها[1].

(1) لمزيد من التوسع انظر: محمد الناصر العجيمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد الحامي وكلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة، تونس (د – ت).

وهذا بذاته يجعلنا أكثر تقديرًا واستيعابًا لما يمكن وصفه بـ"النسبية المنهجية" التي تمنح المنهج المرونة الكافية كي يتلقى باعتباره أثرًا يخضع لعمليات الفهم والتصورات الثقافية المسبقة التي لا يمكن التخلي عنها أو زحزحتها بسهولة؛ إنها كامنة في العمق، توجه القراءة وتحدد مساراتها.

وحتمًا، سوف ينزعج هؤلاء الذين يتمسكون بالخطاطات المنهجيّة الصّارمة ويتعصبون لها.. وإن كنّا نرى أن تنزيل المنهج على النص عمل حواريّ بين المفسِّر أو الناقد من جهة والنص والمنهج من جهة أخرى، وهذا يعني أننا إزاء عمل ذاتيّ ونسبيّ وتاريخيّ.. وهذا يفسر لك اختلاف أشكال الممارسات التي ترفع شعارًا منهجيًّا واحدًا، فكل ممارسة تستمدّ قيمتها من قدرتها على الإضافة والكشف بقدر ما تستمدها من الحوار مع المنهج نفسه.

نحاول في هذا الفصل تقديم قراءة للشروح والبلاغة في ضوء المنجز الحجاجي، أو بتعبير أدق نحاول متابعة التداخل بين دوائر الشروح والبلاغة والحجاج.. والهدف من ذلك، هو الوصول إلى صيغة تركيبية، تتأكد بها حيوية الممارسة النقدية، وتلين بها الأداة البلاغية القديمة والحجاجية المحدَثة في مقاربة النص التراثي؛ إيمانًا، بأن كل نقل منهجي يجب محاورته ثقافيًّا وأداتيًّا بقدر ما تجب محاورته أثناء تنزيله على النص المقروء.

البلاغة والحِجَاج

لقد طوَّرت الشُّروح - على نحو ما قدمنا أعلاه - مفهوماتها التي هي جزء من انشغالها التعليميّ وتقاطُع علاقتها مع المتلقي أو (المشروح له)، بقدر ما هي جزء من طبيعة المادة المدروسة - المعلقات - والموقف

النَّفسيّ والحضاريّ منها، بل والغايات المعلنة أو المُضمرة من استدعائها باعتبارها مرتكزًا جماليًّا ومعرفيًّا..

وكان بمقدور الشُّروح أن تلقي مزيدًا من الضوء على النقد الأدبي والبلاغة، لولا الانفصال الملحوظ بين هاتين الدائرتين، بل كان بمقدورها أن تمنح البعد الحجاجيّ أو الجدليّ في البلاغة المساحة اللازمة ليتأكد حضوره في مباحث العلم تأكّده في الممارسات اليومية والفعلية لواقع المشتغلين به.

وهذه العودة إلى البلاغة لا ترجع إلى الحرص عليها في ذاتها، وإن كان ذلك مشروعًا بشكل أو آخر، هذه العودة لأن بعض مسارات البلاغة ذات تصوُّرات خطابية وصفية تتجاوز الانشغال الجزئيّ والمعياريّ، فضلًا عن انطوائها على أبعاد تداولية واضحة، زادتها وضوحًا وبلورة هذه الطفرة الملحوظة لنمو الدراسات اللسانية والتداولية، ثم جاءت الحياة المعاصرة بتقنياتها التواصلية المُركَّبة لتنبهنا إلى قيمة الحجاج وفاعلية الإقناع في الأشكال الخطابية المختلفة، من الصورة الفوتوغرافية إلى الخطبة السياسية إلى النص الأدبي... حيث غدا الحجاج صلب البلاغة الجديدة، وعنوانها الأبرز.

بالإضافة إلى هذا كله، فإن قراءة التراث قيمة بحثية مستمرة، لا تعرف التوقف ولا ينبغي لها؛ فكلّ قراءة منجزة يحايثها فعل السؤال، أو هذا ما يجب أن يكون، وحين يكون التراث بلاغيًّا فهذا أدعى لإعادة تقليبه والنظر فيه؛ سيما - ونحن اليوم - نتحدث عن إمبراطورية تشكلها البلاغة؛ فـ"المناهج النقدية في علم البلاغة أو النظريات الشعرية أو العروض يجب أن تُراجع ويعاد تقديرها في مصطلحات حدثية"[1].

(1) رينيه ويليك: نظرية الأدب ترجمة: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، سوريا 1972م ص180.

وهذه المراجعة و"إعادة التقدير" التي يتحدث عنها "رينيه ويليك" ليست مجرد نقل وليست مجرد زعم أو أمنية، وإنما هي ممارسة تأويلية فاعلة، تستنطق موضوعها بقدر ما تستنطق أداته وتستكمل فجواته وتلقي عليه أسئلتها وما يشغلها، وهذا يعني أنها قراءة، تُقدَّم لصالح الحاضر وغاياته ورؤيته.

موضوع البلاغة الجديدة

وما يميز البلاغة الجديدة هو اتِّساع موضوعها؛ فهي لا تتناول الخطاب الجماليّ وحده، وإنما تتناول مختلف الخطابات، وتتوسل إلى ذلك بمنظومة من المعارف الدقيقة التي تتقاطع معها بدرجات مختلفة، مما جعل البلاغة معرفة بينيّة "عابرة للتخصصات"؛ فغايتها دراسة الخطابات على نحْو كليّ، وهي حين تتجه إلى النّص الأدبيّ تتعامل معه باعتباره خطابًا كاملًا في سياق مركّب: يتصل بلحظتي الإنتاج والتلقي معًا، وله مقصد أو مقاصد، ولديه دعوى يتأسس عليها، ويحاول أن يُقنع بها، عبر منظومة مختلفة ومتنوعة من إستراتيجيات الحجاج، كما أنها تأخذ في اعتبارها ما بين وحداته الجزئية من علاقات، وما تقوم به بناه الصُّغرى من وظائف وصولًا إلى بنيته الكلية.

وهذا يعني أننا إزاء نظر نسقيّ سيميائيّ كليّ، يلتقي فيه الشَّكْل بالمحتوى، والتَّداوليّ الحِجَاجيّ بالتَّخييليّ الجماليّ، وهذا التركيز على الجانب التداوليّ في الخطاب بعْدٌ جوهريّ في بلاغة الحجاج، كما أنه بُعد أصيل في منجز الشروح والبلاغة العربية القديمة بشكل خاص.

والمؤكد أنَّ الاهتمام بالجانب التداوليّ من قبل البلاغيين الجدد، كان أحد تجليات النقد الذي وجّهه الباحثون للفكر البنيويّ الذي اعتبر اللغة

نسقًا مغلقًا على نفسه، لا علاقة له بالسِّياق الخارجي، سواء أكان ذلك على مستوى الإنتاج أم على مستوى التلقي. وكان من نتائج ذلك أن تعاظم دور الفكر التداولي الذي اعتنى بشكل أساسيّ بدراسة المنطوق داخل السياقات الحيّة[1].

وما رافق ذلك من فهم للنص الأدبي يتجاوز مدى الأدبية الضيق إلى طرح أوسع يستمد مقوماته من "نظرية أفعال الكلام" التي أولت عناية كبيرة لطاقة الفعل الإنجازية والتأثير الذي يتركه ذلك الإنجاز على المتلقي.

فاستطاعت البلاغة الجديدة، بعد نقاش موسّع، أن تؤسِّس لنظر كليٍّ؛ وذلك بتطوير أدواتها لتغدو قادرة على الوصف والتحليل، ثم بتوسيع ميدانها ليستوعب النصوص الجمالية وغيرها من النصوص السياسية والفلسفية والتاريخية والإشهارية والقضائية والدينية واليومية. وهذا يجعل التحليل البلاغي السيميائي "دينامية نصية حجاجية في منطلقها، شعرية في جوهرها، وعمومية في متصوراتها"[2].

سجال الحِجَاج والتَّخييل

دائمًا ما يثار السّجال بين الدارسين بشأن العلاقة بين الجماليّ والحجاجيّ؛ فهناك من يرفض الجمع بينهما، انطلاقًا من أن الحجاج يستهدف الإقناع

(1) بريخت نرليخ: تاريخ التداولية، ترجمة: منتصر أمين عبد الرحيم، مجلة نوافذ ج(42) يونيه 2013م ص13.

(2) مصطفى الغرافي: عن البلاغة.. دراسة في تحولات المفهوم، مجلة عالم الفكر، ع(2) م(42) أكتوبر- ديسمبر 2013م ص185.

والخطاب الجمالي التخييلي يستهدف التأثير[1]. وهذا رأي يصعب التسليم به على إطلاقه، إذ يمكن القول - بعيدًا عن التَّصورات النظرية التي ترى الحجاج غاية كل استخدام لغوي، وأن الإقناع أحد أهم وظائف اللغة - إن من الضروري أن تغلب الصبغة الحجاجية على النص موضوع التحليل أو المقاربة، وذلك بانطوائه على موضوع محدد، ودعوى واضحة أو مضمَّنة، ويستهدف إقناع المخاطب بأمر قد يكون مقتنعًا به أو لا يكون، فإذا كانت الأولى زاده إقناعًا، وإن كانت الثانية عمد إلى إقناعه واستمالته Adherence.

ومن البدهيّ أن نصوصًا ذات كثافة مجازيّة عالية، وطاقة إيحائية مهيمنة، يغيب فيها الموضوع أو الدَّعوى، ويغدو النص مسرحًا لحيل المجاز، كما نجد في كثير من نصوص شعراء السبعينيات في مصر، وبدهيّ أن نصوصًا كهذه قد لا يناسبها المقاربة الحجاجية.

وفي المقابل، هناك من يرى إمكانية المقاربة الحجاجية لأيّ نص وكل نص؛ فدائمًا يمكن الجمع بين الحجاج والتخييل في تلك المساحة المشتركة التي يملؤها الاحتمال الحجاجيّ، والاحتمال - بدرجة ما - يعدّ نقيضًا للبرهان. الاحتمال ذو طبيعة شعرية، ولذا فهو يتسع لفعل التأويل، والتأويل يتسع للشعري والحجاجي معًا؛ "فخطاب الشاعر كذب محتمل الصدق، وكلام الخطيب صدق محتمل الكذب"[2].

تنطلق هذه القراءة من التسليم بتداخل الخياليّ بالتداوليّ في البلاغة

(1) من هؤلاء "بول ريكور" الذي يرى أن وظيفة الفعل الشعري هي خلق حكايات - حبكة، والفعل الخطابي هو تقديم حجج.. انظر: محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ط(1) أفريقيا الشرق 2005 ص22.

(2) نفسه، ص32.

العربية، وأن هذا التداخل صاحب البلاغة العربية منذ النشأة، ليس فقط لأن ملابسات النشأة وعوامل نموها وتطورها قد اقتضت ذلك، ولكن لأن النصّ الشعري القديم نفسه يرتبط – من وجهة نظرنا – بشكل قويٍّ بالسياقات الاجتماعية والتّداولية انفعالًا بها وفعلًا فيها، وكل قراءة له تشدُّنا إلى هذه السياقات وتجعل من معرفتها ضرورة لتقديم مقاربة دقيقة له.

ومن هنا تحديدًا تأتي تداولية النص القديم التي تنشغل بدراسة العلامات اللسانية داخل الخطاب، ثم في علاقتها بغيرها من الأنظمة الأخرى التي تشير إليها وتتداخل معها، وأخيرًا في علاقتها بالمخاطبين في سياق معين.. أي أنها تدرس القول في سياقه التواصليّ، حيث لا يمكننا إدراك المعنى دون أن نأخذ في الاعتبار التفاعل بين الوحدات اللسانية في النص، والمتعلقات غير اللسانية التي ترتبط به وتشكِّل سياقه الظَّرفيّ على مستويي: الإنتاج والتلقي.

وهذا يعني أنَّ التَّداولية أو قل التداوليات – حسب الفهم المتعدد للسياق – مظلّة واسعة؛ تُعنى بسبل التواصل وشروطه، ومن هنا تأتي علاقتها بالحجاج باعتباره – في جوهره – فعالية خطابية تداولية تواصلية تنهض على ما بين أطراف الخطاب من "قواسم مشتركة"؛ فالحجاج جزء لا يتجزأ من الدَّرس التَّداولي غير أنه يختص بدراسة تقنيات التأثير ويستهدف الإقناع.

وإذا أضفنا إلى هذا، أنَّ البلاغة العربية تركت طور الانطباع الأوّلي إلى النَّسق التنظيميّ العلميّ على أيدي المتكلمين، الذين استهدفوا – في الأساس – الدفاع عن الإسلام وإلزام خصومه الحجة، إذا أخذنا ذلك في الحسبان، أدركنا إلى أيّ مدى تداخل الجماليّ بالحجاجيّ أو الحجاجيّ بالجماليّ في نشأة البلاغة ونموها وتطورها.

ولا غرو في ذلك؛ فالوظيفة التداولية والإقناعية للنص الشعري أوجدها وعيٌّ جمعيّ، تعاظم فيه وبه دور الشاعر، وتجلّت فيه قدرته على صوغ الأسئلة الوجودية ضمن سياق اجتماعيّ وتاريخيّ محدد، وضمن وعي فرديّ يعتبر نفسه جزءًا من وعي الجماعة ووجدانها، وإجمال ذلك كله في نص فنيّ يتمكن المجتمع الشفاهيّ من التغني به وترديده، فيدقّ شعوره، وتتجذر هويته، ويتعمق وعيه بنفسه وبالعالم من حوله. وهذا الوعي جسدته مقولة ابن سلام الجمحي (139 – 231هـ): "وكان الشعر في الجاهلية عند العرب ديوان علمهم ومُنْتهى حكمهم، به يأخذون، وإليه يصيرون"[1].

لقد انتبه العربي إلى أثر النَّص الشعري في مواقفه الحياتية المختلفة؛ فعظّم دوره واستثمر قدرته على التأثير، ولعلنا نتذكر هنا قول النبي صلى الله عليه وسلم لـ"حسان بن ثابت": اهجهم – يعني قريشًا – فوالله لهجاؤك عليهم أشد من وقع السهام". وقوله عن الشعراء المنافحين عنه (ﷺ): "هؤلاء النفر أشد على قريش من نضح النبل"[2].

وهناك تجليات مختلفة لهذا النزوع التداولي في الشعر، وتبدياته الحجاجية في السياقات المختلفة، سنحاول مناقشته في النقاط الآتية:

(أ) التّمثُّل بالشِّعر

كانت للشعر قيمة تعليمية وأخلاقية وتاريخية لا تُنْكر، وكان حاضرًا في المواقف المختلفة باعتباره فعلا لفظيًّا ينتج عنه فعل إنجازيّ. وليس أدلّ على ذلك من فكرة "التّمثُّل" بالشعر التي تحتفظ حتى اليوم بأهميّة

(1) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، السفر الأول تحقيق محمود شاكر، مطبعة المدني (د – ت) ص24.

(2) ابن رشيق: العمدة، سابق ص26.

ملحوظة في المواقف المختلفة؛ فمعها تتجسد بوضوح العلاقة المركَّبة بين الشعر والسياقات الاجتماعية والمواقف المختلفة[1].

فـ"التمثل" يُعيد إنتاج القول عبر سياقات أخرى، وكل إعادة بحث في طاقة النص التداولية والحجاجية، وحوار بين أنساق، وبه ومن خلاله تتفتح طاقات النص. في كُلّ تمثُّل يتجدد النص، مخترقًا مقامات وأحوالًا لم تكن له من قبل.. وبذلك تتأكد الوظيفة التداولية للنص والتأويلية للقراءة، ويغدو "التمثل" إستراتيجية حجاجية، تؤسس لواقع جديد، وأحيانًا ما يكتسب حُجيَّة السلطة خاصة حين يكون الكلام المُتمثَّل به مصاغًا على هيئة مثل أو حكمة مشهورة.

فـ"التمثّل" – وهو في جانب منه مظهر ثقافيّ شفاهيّ – ليس مجرد ترداد لقول جمالي فحسب، ولكنه، في الأساس، حوارٌ بين القيم العليا للجماعة ومواقف الفرد في سياق معين عبر جسد النص. يقوم "التمثّل" هنا بوظيفة حجاجية مباشرة يستمدها من التفاعل بين النص والمتلقي في سياق محدد، ودفعه إلى الاقتناع بأطروحة ما، قد تكون نقيض ما صحّ عليه عزمه. ولا يكون ذلك، بطبيعة الحال، دون استناد النص على قاعدة "القيم الثقافية المشتركة" التي تعظِّم الشجاعة والثبات مثلًا وتستهجن الجبن والهروب[2].

---

(1) ينقسم الفعل الكلامي طبقا لجون أوستين (1911 – 1960) إلى الفعل اللفظي (Locutionary Act) والفعل الإنجازي (Illocutionary Act) والفعل التأثيري (Perlocutionary Act) حول تفصيل هذه الأنواع أنظر:

Daniel Vanderveken: Meaning and Speech Act. Vol.1: Principles Of Language Use cambridge Uni. Press (1990) P. 7.

(2) أشير هنا على سبيل المثال إلى ما ورد عن معاوية "قد رأيتني ليلة صفين، وما يحبسني إلا أبيات عمرو بن الإطنابة حيث يقول:

أبتْ لي عفتي وأبى حيائي
وأخذي الحمد بالثمنِ الرّبيح"

انظر: ابن رشيق: العمدة، ص24.

لقد اقترنت الوظيفة الجمالية بالوظائف التداولية للشعر، أو لنقل إنّ العناية بالتّداوليّ لم تحل دون التبصر بالجماليّ، وتأكيد اختصاصه، واستظهار دوره، وتبيّن قيمته في التوصيل والتّأثير على المتلقي، هذا العمل الذي ستنهض به البلاغة العربيّة أتمّ ما يكون النهوض حين تتحول إلى علم نسقيٍّ منضبط إلى حد كبير = على مستوى الموضوع والاصطلاح.

وبالطبع لن يحدث ذلك إلا مع القرآن الكريم، ومع الجدل الذي ستثيره قضية إعجاز النص الكريم على وجه الخصوص، فلا يخفى أن "قضية الإعجاز" – كما سبقت الإشارة[1] – هي بؤرة البحث ومناط الانشغال الذي استدعى نشاطًا معرفيًّا بلاغيًّا وكلاميًّا ولغويًّا موسّعًا، سيّما حين انتقل البحث بهذه القضية من التعليل الـ"ماورائيّ" = (القول بالصَّرْفة) إلى التَّدقيق الموضوعيّ الذي جعل المعطى اللسانيّ مركز الانشغال، بمختلف وحداته ومكوناته الصوتيّة والإفراديّة والتركيبيّة والدلاليّة والصوريَّة.

لقد انطلق البحث في "قضيّة الإعجاز" من التسليم المبدئي بإعجاز القرآن، ومن ثم كان التساؤل الرئيس لعموم البحث – باختلاف علمائه عصورًا ومذاهب – هو: لماذا كان النص معجزًا؟

وأهمية هذا المنطلق أنّ البلاغة معه سوف تأخذ بعدًا تحليليًّا ينظر في الفروق المختلفة بين الاختيارات الصوتية والإفرادية والتركيبية والمجازية والإيقاعية التي امتاز بها النص عن غيره من النصوص ذات الفصاحة العالية، كما ستنشغل البلاغة بأثر هذه الاختيارات الأسلوبية على المتلقي، وقدرتها على إقناعه واستمالته والانتقال به من دائرة الكفر إلى دائرة الإيمان. ستغدو الاستمالة – وهي فعل إنجازي – جمالية في الأساس.

(1) انظر الفصل الأول، المبحث الأول.

وفي هذا السِّياق المركَّب، نضج البحث البلاغي الذي انفتح فيه وبه البلاغيون العرب على الثقافات الأخرى اليونانيّة والفارسيّة والهنديّة. والبلاغة بلا شك، تزدهر في زمن تصارع الأفكار واختلاف الاتجاهات وتضاربها، وهكذا كان قرن الهجرة الثالث.

لقد تميز البحث اللغوي في القرآن بالجدية المقرونة بالكشوف المهمة والمدققة، وقد انعكس ذلك على النظر في الشعر؛ فـ"استطاع عبد القاهر أن يتشكك في كثير من قضايا الشعر ولغته، وعلى رأسها التسليم المستمر بفكرة الزينة.. لقد رأى عبد القاهر أنَّ علماء الأصول والمفسرين كشفوا طاقات كامنة في اللغة، ولذا حاول أن يفيد من هذا الجهد كله حتى يخصب البحث في لغة الشعر"[1].

(ب) البلاغة وإصابة الهدف

تُعرَّف البلاغة – تراثيًّا – بأنها القدرة على الإصابة والتأثير، بصرف النظر عن نوع النظام اللغويّ؛ فالبلاغة – منذ وقت مبكر نسبيًّا – ترى أنّ وظيفتها هي إصابة الهدف، والمخاطَب هو الهدف، كل شيء يتجه إلى المخاطَب، يُحاصره تارة بالحقيقة والمنطق وتارة أخرى بزخرف القول وإيقاعه، والقول البليغ هو الذي يستجيب له المتلقي[2].. لقد أطلقت البلاغة على هذا

(1) مصطفى ناصف: بين بلاغتين قراءة جديدة لتراثنا النقدي، م(1) ع(59) كتاب النادي الأدبي بجدة 1988م ص399.

(2) هناك سجال بين اللغويين في مقاربة هذه النقطة؛ فعلى خلاف ما ذهب إليه أوستين من التركيز على مقصد المتكلم في تفسير طاقة الخطاب الإنجازية رأى ساكس Saks أن من الصعب معرفة مقصد المتكلم أو تحديده، ولذا فقد رأى أن استجابة المتكلم هي المحك الذي يمكن من خلاله اختبار قوة الخطاب الإنجازية ونجاحه. انظر:

Malcolm Coulthard; An Introduction to Discoirse Analysis. Longman Group Ltd. Impression 1983 P.20.

كله اصطلاح "الشرف". والقول الشريف هو القول الذي يُحاجِج الخصم ويقنعه، ولن يقنعه إلا إذا وافق "الحال"، وأحدث قدرًا من التَّفاعل بينه وبين المتلقي. يقول بشر بن المعتمر: فـ"مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة مع موافقة الحال وما يجب لكل مقام من المقال"[1].

لقد أظهر البلاغيون وشُرّاح الشعر عناية ملحوظة بكلّ ما من شأنه أن يُدعِّم هذا الهدف، فوضعوا شروطًا عامة للفصاحة تتسع لما هو لغويّ وما هو غير لغويّ؛ فتحدثوا عن الخطابة ضمن إطار سيميائيّ عام يدّعم منطق الحجاج وقدرة الخطيب على الإصابة والإقناع.

ومن هذه الشروط ما يتعلق بهيئة الخطيب ومنطقه، فهما – حسب الجاحظ – "شريكان، ونعم العون هي له، ونعم الترجمان هي عنه". وتوسّعوا في شروط الفصاحة اللغوية تقنينًا ووصفًا، فمنها ما يتعلق بالكلمة المفردة وخلوها من التنافر الصوتي وابتعادها عن الغرابة، ومنها ما يتعلق بالتركيب وخلوّه من الرَّكاكة والغموض.. إلخ وبطبيعة الحال فإن هذا كلّه يأتي ضمن الهدف الجوهري للبلاغة وهو إقناع المتلقي أو التأثير فيه.

وهذا التركيز على المتلقي، جعل البلاغة – في جوهرها – بحثًا في آليات التأثير بقدر ما هي بحث في آليات التشكيل الجماليّ للنص، وليس ذلك لنشأتها ونموها في ساحات المتكلمين أصحاب الجدل فحسب، وإنما لأن النصوص العربية (خطابة وشعرًا) يلتقي فيها الجماليّ بالحجاجيّ على نحو يعزّ معه فصل هذا عن ذاك. وهذا الدمج بين المسارين – الحجاجي والجدلي – يجد قبولا لدى بعض التيارات الحجاجية المعاصرة، يقول

(1) الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ج(1) ط(3) الخانجي، (د – ت) 1/ 76.

فرانس هـ. فان إمرن: "من الجدير بالاهتمام ملاحظة أن كلا من الجدل والبلاغة يترك مساحة للربط بين الحقلين المعرفيين بطرق أخرى، أو لتضمين أحد الحقلين – جزئيًا أو كليًّا – في الحقل الآخر بطريقة أخرى.."[1].

ولا غرو أن يشغل مفهوم "التوصيل" اهتمام البلاغيين عبر مصطلحاتهم الأساسية: الفصاحة والبلاغة والبيان والمقام ومقتضى الحال... فالمتلقي هو المُسْتَهْدَف الأصيل لكل بيان، حيث يتعطل البيان بتعطل قدرة النص على التوصيل، ومن هنا كانت اشتراطات فصاحة النص على مستوى الإفراد والتركيب، وبلغت عنايتهم بهذا الجانب الغاية، حتى رأينا الجاحظ يقرر – متجاوزًا شرط ضرورة تجنب الحوشيِّ من الكلام – أن الكلام قد يحتوي الوحشي من الألفاظ إذا وافق طبيعة التّوحش في المتلقي، كما يجيز استخدام العاميّ إذا كان المجال مجال تعامل مع السّوقة[2].

صحيح أن الفصاحة تنسب إلى مُنْتِج القول أو مرسله، إلا أن نسبتها تلك لا تأتي في ذاتها وإنما لقدرة القول الفصيح على الإفهام والبيان والتوصيل.. بل إن رعاية المتلقي كانت وراء اشتراطهم حسن التأليف الذي يزيد المعنى – عند أبي هلال – وضوحًا وشرفًا، وذلك في مقابل ضعف التأليف الذي يؤدي إلى التَّعمية، وإذا كان التأليف ضعيفًا والمعنى ساميًا لم يجد له قبولًا من قبل المتلقي.

ومراعاة مقتضى الحال جزء رئيس من رهافة العناية البلاغية بالمتلقي أو المخاطب وحالاته النفسية، والموقفية؛ "لأن مطابقة الحال لا يمكن تحققها إلا بالنظر إلى المتلقي وحالاته الإدراكية المختلفة – كما أنها تستحضر

(1) فرانس هـ. فان إمرن: المناورة الإستراتيجية في الخطاب الحجاجي توسعة نظرية الحجاج الجدلية التداولية. ترجمة: أحمد عبد الحميد عمر، ط(1) المركز القومي للترجمة، مصر 2020 ص175.
(2) الجاحظ: البيان والتبيين، سابق، ص 145 – 146.

المتكلم في حالة خاصة، هي حالة (الوعي والقصد) لأن غيابهما يتنافى مع مراعاة الحال والمقام"[1].

ورعاية "مقتضى الحال" تشير إلى جوهرية البعد التّداوليّ في تشكيل الخطاب؛ فالخطاب يتغير بتغيُّر مقتضياته، وهذا يعني أنَّ حركة الخطاب على مستويات: الصوت والصرف والتركيب... أي على مستويي: الاختيار والاستبدال، حركة شديدة التعلق بالسياق الخارجي الذي تروم التأثير فيه.

فوضوح المعنى، وسلامة تلقيه هدف أساسي، يستمدّ منه البناء اللغوي كلّه قيمته وأهميته، وهذا يعني - مع حمادي صمّود - تصدُّر الإبانة والفهم سُلّم الوظائف التي تؤديها اللغة في مختلف المخاطبات والنصوص؛ فالإبانة أو الإفهام خلاصة تفاعل مستويات اللغة كلها، ولكننا نختلف معه في اعتبار الوظيفة الأدبية مثلًا، وظيفة مساعدة يقتصر دورها على تدعيم الوظيفة الرئيسية؛ فـ"ترتيب" الوظائف المذكور لا ينطبق تمامًا على البلاغة العربية التي يتداخل فيها الوظيفي التداولي بالجمالي على نحو يصعب معه فصل هذا عن ذاك[2].

(ج) العدول.. البلاغة

من المهم هنا أن نضع أيدينا على ماهيّة المعنى في التصور اللسانيّ العربيّ، وكيف أنّ هذا التصور أثّر، بشكل مباشر، على إدراك ماهيّة البلاغة وتحديد دورها وظيفيًّا؛ فالمعني، في هذا التصور، موجود في النَّفس أو الذّهن، وما تقوم به اللغة أو الكلام هو فقط إظهاره أو تبيينه وتوضيحه. فاللغة لا تنشئ

(1) محمد عبد المطلب: البلاغة العربية قراءة أخرى، سابق ص70.

(2) حمادي صمّود: في نظرية الأدب عند العرب، ط(1) النادي الأدبي الثقافي بجدة 1990م ص41 - 42.

المعنى ولا تنتجه، إنها فقط تمنحه وجودًا ماديًّا.

فاللغة تخبرنا عمّا هو موجود فقط، فهي "ليست هي خالقة المعنى "[1]. ومن هنا، افترض البلاغيون أنَّ المعنى الواحد يمكن أن يُوجد بطرقٍ مختلفة. المعنى لا يتغير بتغير التراكيب، وغاية ما يحدثه تغيّر التراكيب هو تغيّر طرق إثبات المعنى أو تقريره له؛ فالانتقال من تركيب إلى آخر أو من صورة بيانية إلى أخرى لا يمس "أنْفُس المعاني التي يقصد المتكلم إليها بخبره، ولكنها في طريق إثباته لها وتقريره إيّاها"[2].

ومن هذا المنطلق اعْتُبرت البلاغة زيادة على الوضع اللغوي، فالسّكاكي يعرّف علم المعاني قائلًا: "هو تتبع خواص تراكيب تطبيق الكلام في الإفادة، وما يتصل بها من الاستحسان وغيره؛ ليحترز بالوقوف عليها عن الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره. وأعني بتراكيب الكلام التراكيب الصادرة عمن له فضل تمييز ومعرفة، وهي تراكيب البلغاء، لا الصادرة عمن سواهم..."[3].

فالمعنى الذي تنشغل به البلاغة هو: "المعنى الثانويّ، وهو مدلول الخصوصيات السابقة في علم المعاني، والمعاني المجازية والكنائية في علم البيان، أمّا المعنى الأصلي وهو مجرد ثبوت المسند للمسند إليه فلا تعتبر به البلاغة أصلا"[4].

---

(1) مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت (د – ت) ص78.
(2) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، علّق عليه محمود محمد شاكر، ط(3) مطبعة المدني، القاهرة 1992م ص71.
(3) أبو يعقوب السكاكي: مفتاح العلوم، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، ط(1) دار الكتب العلمية، لبنان 2000 م ص147.
(4) عبد المتعال الصعيدي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة.. ط(17) هامش الشارح رقم (1) مكتبة الآداب، القاهرة 2005م ص26.

لقد انعكس هذا الفهم بدوره على مباحث علوم البلاغة، فتحكَّمت فيها ثنائية: الأصل والعدول، أو القدرة اللغوية والتوسُّع، فـ"التحقيق يقتضي الاعتراف بأن الدرس البلاغي قد انطلق من مفهوم (تحويلي) دقيق، ربما لم يذكره البلاغيون بمصطلحه الحديث، ومن هنا لم ينتبه له كثير من الدارسين"[1].

فالبلاغة إذن، زيادة على الوضع، أو لنقل بتعبير الأسلوبيين زيادة على الدرجة "صفر" في الكلام، كما أنّ البلاغة ذات طابع تحويليّ، والمعنى فيها يتخلق عبر جدل العلاقة بين الوضع والزيادة عليه، وهذه الزيادة مشدودة إلى علاقة جدلية أخرى أوسع مدى: هي علاقة المتكلم بالسياق، أو العلاقة الأكثر تركيبًا بين ما اصطلح عليه "المقام" وما اصطلح عليه "الحال".

ولا يجب أن نغضّ الطَّرف عن "الأصل" ونحن إزاء الجماليّ أو التخييليّ؛ فالأصل مرتكز الدلالة ومناط الضبط وإمكان الإفهام والبيان، يبدو "الأصل" في الفهم البلاغي كالقاعدة، أو قُلْ إنَّ الأصل مرجع ثابت يكبح جموح العدول أو التَّوسع، ولكن علينا أن نلاحظ أيضا أنَّ العدول هو صفة تخاطبية، بمقتضاها تتسع اللغة.

وهذا يجعلنا نتفق إلى حدٍّ كبير مع الطّرح المنطقي لـ"طه عبد الرحمن" الذي يذهب إلى أنَّ "الأصل في تكوثر الكلام هو صفته التخاطبية، انطلاقًا من أنه لا كلام بغير خطاب، إذ حقل الحجاج هو الخطاب، والأصل في تكوثر الخطاب هو صفته الحجاجية، بناء على أنه لا خطاب بغير حجاج إذ الحجاج يوصف بأنه طبيعة في كل خطاب، والأصل في الحجاج هو صفته المجازية، بناء على أنه لا حجاج بغير مجاز"[2].

(1) محمد عبد المطلب: البلاغة العربية قراءة أخرى، سابق ص93.

(2) طه عبد الرحمن: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ط(2) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 2006م ص232.

فالعدول هو براح بلاغة اللغة وامتيازها، به ومن خلالها يتجاوز المبدع محدودية الدلالة، وتكتسب اللغة اختصاصها الأسلوبي، واللغة بطبيعتها تقوم بوظيفة حجاجية، وكل خطاب - وخاصة إذا كان فنيًّا - لا ينفصل الحجاج فيه عن الخصائص الأسلوبية المميزة له[1].

وإذا كان الخطاب مستويات فإن العدول أيضًا مستويات، أو لنقل إن العدول يمكن ملاحظته في الصوت المفرد كما يمكن ملاحظته في الدال المفرد والتركيب الطويل بالقدر نفسه؛ لا نحتاج إلى التذكير بأن الصوت المفرد مهما كان موقعه لا يشكل دلالة، ولكنه حين يُشْبع - كمًّا وكيفًا - يتحوّل من صوت مفرد إلى ظاهرة أسلوبية تعضد طاقات الدال على مستويات: الإفراد والتركيب والتخييل.

فتكرار الصوت المفرد أو مجموعة الأصوات ذات الطبيعة الخاصة ذات دور فعال في منح النص قيما محددة، تُستمد من السِّياق اللغويّ والسِّياقين الموقفيّ والاجتماعيّ، ويزداد أثر الصوت المفرد مع النصوص ذات الطبيعة الإنشادية، وهو ما يتوفر في النصوص القديمة بأكثر مما يتوفر في النصوص الحديثة التي يزدوج فيها الحضور الكتابي بالحضور الصوتي، فدائمًا يكون في اعتبار المبدع هذا الوعي "بمستويات الصياغة صوتيًّا، لأنها أكثر صلة بالموقف والمقام والسُّلوك الفردي، بل أكثر صلة بعملية التلقي وما يتبعها من ردود فعل قد لا تتحقق في المستوى المكتوب[2].

يتسع هذا التأثير بطبيعة الحال ليطول الكلمة، بما هي دال حامل لدلالة

(1) عبد الله صولة: الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، ط(2) دار الفارابي، بيروت، لبنان2007م ص53.
(2) محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب، ط(1) الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان 1995م ص 89.

مستقلة، وبما هي إمكان يقع على جدول الاختيار الذي تطوله يد المبدع، وبما هي أول مشكل دلالي يتعالق فيه المقال بالمقام على نحو يتعمد التأثير في المتلقي.

فالوعي بالكلمة وعي بامتدادها في التاريخ، وبما تكتنزه من دلالات تسبق التركيب وتعقبه، ومن البدهي أن يُلقي هذا على المبدع عبئًا أكبر في تدقيق اختياره والوعي بقدرة الكلمة وأثرها على المتلقي.

فالكلمة "لا تكتفي – في حال استعمالها – بالانفعال بما يعرضه عليها المقال والمقام من قيم دلالية جديدة، وإنما تفعل أيضًا في ذلك المقال والمقام وتغيّر من طبيعتهما من خلال اختيارها وتحقيقها في الخطاب دون غيرها من الكلمات، وهذا معنى قولنا: "إن الكلمة قادرة على التأثير في المقال الذي يحتضنها والمقام الذي تلقى فيه داخل ذلك المقال، وعلى هذا مدار بعد الكلمة الحجاجي"[(1)].

للبلاغيين مقولة أثيرة في العناية بقيمة الكلمة في ذاتها وفي جدل العلاقة بين الكلمة وغيرها من الكلمات في سياق جزئي أو كلي، حيث يقولون: "إنّ لكلّ كلمة مع صاحبتها مقاما".

فما المقام؟

المقام كلمة شديدة التركيب ولا تخلو من غموض. المقام هو المخاطِب والخطاب والمخاطَب. المقام سياقات وأحوال وانفعالات قد تلوح لنا وقد تخفى علينا. في المقام يتكثف تاريخ الكلمة، تزهو الكلمة بقبيلها، الكلمة حال من القبض والبسط... الكلمة عريقة في الوجود، وهي – على خلاف ما يبدو لنا – تسبق التركيب في الزمان، تشكّله إذ يُشكِّلها. الكلمة امتدادات

(1) عبد الله صولة: الحجاج في القرآن، سابق ص69.

وظلال لا نهاية لها. والتركيب محدث طارئ، لنتذكّر أن التركيب هو فقط ما تراه أعيننا الآن، وأنه لم يكن له وجود قبل الآن.. ومن هنا تأتي قيمة الكلمة: اختيارًا ونظمًا وتأثيرًا وإقناعًا.

وإذا تجاوزنا البناء التركيبي بوحداته الصغرى والكبرى وانتقلنا إلى مستوى الصورة البلاغية ونظرنا في طبيعتها ووظيفتها بدا لنا حرص البلاغيين واضحًا بدور الصورة الفنية وعلاقتها بالمتلقي وقدرتها على التأثير فيه وإقناعه، كما تحدثوا عن بنية الصورة باعتبارها استبدالًا يقوم فيه المُشاهَد الملموس مقام الغائب غير المُشاهَد أو مقام المعنوي. وذلك بهدف تقريب المعنى، بل إن المجاز كله اعتبر "من طرائق إثبات المعنى وإقامة دليل عليه"[1].

فالبلاغيون – ومعهم المفسرون – قد فهموا الصورة باعتبارها استبدالًا، وجعلوا للاستبدال وظيفة الاستدلال والتجسيد والتمثيل والتأثير. والحقيقة أن الصورة سواء أكانت من طبيعة استبدالية كالاستعارة مثلا أم كانت من طبيعة تجاورية كالكناية مثلا، فإنها تؤسس لواقع جديد عبر الاستدلال بواسطة التمثيل Analogy، وهنا تبدو أهميتها في قدرتها على الكشف عن علاقات جديدة، أو إيجاد علاقات لم تكن موجودة أو لم تكن مشاهدة بين الخطاب والواقع، وأهمية الاستدلال – في رأي "بيرلمان" – أنه "يعد نقلًا للبنية والقيمة معًا، على أساس أن التفاعل الذي ينجم عن الربط بين المقيس والمقيس عليه، وإن كان يؤثر بشكل أوضح على المقيس فإنه يؤثر أيضًا على المقيس عليه. ويتجلى هذا التأثير بطريقتين: من خلال البنية وعبر

(1) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ط(3) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1993م ص166.

انتقال القيمة المترتبة عليها. وبهذا فإن الأقيسة تلعب دورا مهما في عملية الابتكار وعمليات البرهان معًا"[1].

ومن الجيد أن نذكر هنا أن "بيرلمان" لا يُفرّق بين البنى ذات العلاقات الطريفة الجديدة والبنى التمثيلية أو الاستعارية "الميتة" التي غدت من مواد اللسان والمعجم، بل إنه على العكس من ذلك، فقد تكون البنى التي تُنوسي أصلها المجازي أقوى حجاجيا من البنى ذات العلاقة أو العلاقات الجديدة، فالبنى القديمة الميتة ذات مادة إقناعية شائعة أو متداولة تمتاز بحضور ثقافيّ لا يناقش أو يعترض عليه في الغالب لدى جمهور المخاطبين، فيسهل لذلك الإقناع بها[2].

وإذا كانت الاستعارات الميّتة تستمدّ قوتها الحجاجية من شيوعها والتسليم بها، فإن الاستعارات الحيّة تستمدّ قيمتها من قدرتها على اكتناه الحقائق أولًا ومن صعوبة الاعتراض عليها ثانيًا، ولنتذكر قول "عبد القاهر" في قوة القول المجازي الحجاجية، حيث يقول:

"واعلم أن مما اتفق العقلاء عليه أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني أو بَرَزَتْ هي باختصار في معرضه، ونُقِلت عن صُوَرِها الأصلية إلى صورته، كساها أُبَّهَةً، وكسبَها منقبة... وضاعف قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها... فإن كان مدحا، كان أبهى وأفخم وأنبل في النفوس وأعظم.... وإن كان ذمًّا، كان مسُّهُ ومِيسَمُه ألذع... وإن كان حجاجا، كان برهانه أنور، وسلطانه أقهر وبيانه أبهر..."[3].

(1) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، أغسطس 1992م ص81.
(2) نفسه، ص343.
(3) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، سابق ص115.

لقد بدا البحث البلاغيّ في هذه المقاربة - خاصة مع الفقرات الأخيرة - أقرب إلى البحث الأسلوبي، وهذا في الحقيقة أمرٌ لا يمكن إنكاره أو دفعه؛ فالنصوص التي استخرجت منها علوم البلاغة نصوص جمالية وتداولية أو هي تداولية وجمالية، ولم يك ممكنًا للبلاغة أن تتجاوز هذا النظر خاصة حين رفدها النص الكريم برفده المتين.

ومن المفيد أن نذكر أن النّص القرآنيّ كله قد اعتبر عدولًا عن كلام العرب: نثره وشعره، وإذا كان الشعر عدولًا عن الكلام الوضعي فإن القرآن عدول عن عدول آخر، وبالتالي فقد امتاز البحث فيه واعتبر - اعتقادًا وممارسةً - نصًّا معجزًا متفوقًا على غيره من النصوص.

وهذا لا ينفي الوظيفة التداولية للشعر وإن تقدّمت عليها الوظيفة الشعرية، كما لا ينفي الجمالية عن النص الكريم وإن تقدمت عليها الوظيفة التداولية بطبيعة الحال؛ فالقرآن لا يقول ليمتع في الأصل، وإنما يقول ليُغيّر عبر نسق محدد من الأوامر والنواهيّ، وليس كذلك النص الشعري، فالكلام الجمالي نفسه له ارتباطه الوثيق بالحجاج والتأثير وبالتداول بشكل عام.

ولعل هذا ما جعل بعض الدارسين - كما سبقت الإشارة - ينظرون إلى الأسلوبية باعتبارها وريثًا شرعيًّا للبلاغة القديمة. وإذا كانت الأسلوبية - في واحدة من تعريفاتها - اختيارًا يقوم به المنشئ لغايات معينة على رأسها التأثير في المتلقي، فهذا يعني أنَّ المقولتين متلازمتان معًا؛ فما من كلام لا يستهدف التأثير، وفكرة "التأثير" تستوعب حقولًا دلالية عِدّة، فهي تستوعب فيما يرى "عبد السلام المسدي":

"مفهوم الإقناع باعتباره شحنة منطقيّة يحاول بها المخاطب حمل مخاطبه على التّسليم الوضعيّ بمدلول رسالته. ثم إنها تشمل معنى الإمتاع باعتباره سعيًا حثيثًا نحو جعل الكلام قناة تعبره المواصفات التعاطفية. فينطفئ عندئذ

الجدول المنطقيّ العقلانيّ في الخطاب وتحلّ محلّه نفثات الارتياح الوجداني، وتستقطب أخيرًا فكرة الإثارة وبموجبها يكون الخطاب عامل استفزاز يحرك في المتقبل نوازع وردود فعل ما كان لها أن تستنفر بمجرد مضمون الرسالة الدلالية لولا اصطباغ الخطاب بألوان ريشة الأسلوب"(1).

وإذا كان الاستدلال الحجاجيّ، فيما يرى روبرت بلانش، "لا يملك صرامة وإلزامية البرهان ولا موضوعية وقوة الدليل.."، كما أن غايته "ليست هي الصواب أو الصحة، بل التأثير"(2). فهذا يعني أن التأثير والإقناع هو المستهدف النهائي من الحجاج وهو المستهدف النهائي من الاختيارات البلاغية الأسلوبية.

إستراتيجيات الحِجَاج

لا تنفصل إستراتيجيات الحجاج عن مفهومه وغاياته أو ما يتقصد إنجازه، وإذا كان الحجاج فعالية كلامية اتصالية، فإن هذا يعني – فيما ترى "روسي عموسي" (Ruth Amossy) – أنه يرتكز على اللغة، وغايته استمالة المخاطبين والتأثير فيهم، لتغيير رؤاهم للعالم(3).

وما يمتاز به هذا التعريف أنه يبدو ملائمًا إلى حدّ كبير لماهية النص الشعري، حيث تتقدم طاقة الكلام الإيحائية طاقته الإخبارية؛ فالشعر لا يطلب منك أن تقوم بسلوك ماديّ مُحدَّد، وإنما يدعوك إلى التفكير والتأمل

(1) د. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب ط(4) دار سعاد الصباح، الكويت – القاهرة 1993م ص 82.

(2) نقلا عن حبيب أعراب: الحجاج والاستدلال الحجاجي عناصر استقصاء نظري" عالم الفكر، ع(1) م (30) يوليو الكويت 2001م ص 117.

(3) RUTH AMOSSY: Argumentation in Discourse A Socio-discursive Approach to Arguments Article in Informal Logic • September 2009 p254.

عبر هذا العالم الخيالي الذي يخلقه الشاعر.. كما أن التعريف يؤكد مركزية اللغة، وما تعتمده من صيغ وأساليب.

ولا أريد هنا أن أعيد عليك أنماط الحجج وخطاطاتها المختلفة التي أفاض المنظرون والدارسون في شرحها وتقديمها؛ فهذا كله مبسوط في مراجعه. أمّا ما أحب أن ألفت انتباهك إليه – وهو ما سوف يغدو موضوع انشغالنا في مقاربة المعلقة في المبحث التالي – أن الحجاج، وكما يشير تعريف أموسي، "فعالية خطابية" تداولية تواصلية، تنهض على ما بين أطراف الخطاب من قواسم وقيم مشتركة، وأن هذه القواسم جسور تواصلٍ؛ فبها ومن خلالها يعبر النص من زمان إلى زمان، ومن متلق إلى متلقٍ. وأنها – حين يكون النص شعريًّا – تشحن حُجَجَه بأنساق الثقافة؛ وبالتالي لا تغدو الحُجّة ملساء الفحوى مباشرة، وإنما تغدو حجّة كثيفة؛ فيها واقع الذات المنتجة لها، والثقافة التي تنطوي عليها، وفيها واقع المخاطَب بها الذي يعيد تأويلها وتفسيرها في سياقات جديدة، ومن ثم تغدو الحُجّة حجته، والموقف موقفه.

لقد انتهينا في الفقرات السابقة إلى الإقرار بالتلازم بين الجماليّ والحجاجيّ، وهذا يجعلنا نستبصر المقوِّمات الفكرية والجمالية في نص المعلّقة، استنادًا إلى معرفة مقبولة بالمتكلّم والسياقين: الثقافيّ والحضاريّ الذي وجد فيه النص، وتأثير هذا الحضور أو تلك المعرفة ليس على حجج النص فحسب، وإنما على بنيته أيضًا، وبالتالي قدرته على التأثير في المخاطب، على نحو يوازن بين ثلاثية:

(أ) **"الإيتوس"** وتتصل بصورة الذات المتكلم أو الخطيب كما تتبدى في الخطاب، وتؤثر في المتلقين[1].

(1) Ruth Amossy: Ethos at the Crossroads of Disciplines Rhetoric, Pragmatics, Sociology, Poetics Today, Volume 22, Number 1, Spring 2001, pp. 1-23 (Article) Published by Duke University Press.

وقد سبقت الإشارة أن الشُّراح عمدوا إلى ترسيخ صورة للشاعر في أذهان "المشروح لهم" بين يدي المعلقة، وذلك عبر السرد الحكائي.. وما سوف ننشغل به هنا هو التجلي اللسانيّ والأسلوبيّ لصورة الشاعر، أو "الأيتوس الخطابي" بتعبير أرسطو.

(ب) الباتوس: ويتجلى في الأثر العاطفيّ الذي يتركه الخطاب في نفوس المتلقين، وينتقل بهم من موقف إلى آخر، أو من حال إلى حال التَّعاطف مع الخطاب. فالباتوس، وطبقا لأرسطو، يتعلق باستجابات المتلقين للخطاب، وتعدد انفعالاتهم، واختلاف أحكامهم: إن كراهية أو حبًّا أو حزنًا أو فرحًا.

ومن المهم أن ننبّه هنا، أن أرسطو لم يكن يستهدف تقديم أفكار سيكولوجية؛ إنه مشغول بمعرفة كيف يثير الخطاب الأهواء والانفعالات، وهذا المعطى اللساني هو ما يجب أن ننشغل به حجاجيًّا[1].

والحقيقة أن الباتوس يثير كثيرًا من الإشكالات المتصلة بطبيعته الانفعاليّة وتركيزه على الجانب العاطفيّ والوجدانيّ، بين من يرفضونه باعتباره خطابًا نقيضًا للمنطق ومن يقبلون به باعتباره جزءًا من عملية الحجاج التي لا يُعارض فيها العقل الوجدان، أو لا يتعارض فيها الاقتناع العقلي بالتماهي الوجداني، الذي يؤول في النهاية إلى فعلٍ ما، سواء أكان على مستوى السلوك أم كان على مستوى تبني وجهة نظر الخطاب.

(ج) اللوجوس: وهو ما يقدمه الخطاب من حجج ذات علاقات منطقية أو عقلية، بفضلها ينسجم الخطاب ويتحدد موضوعه وتتشكل

(1) محمد مشبال: في بلاغة الحجاج نحو مقاربة بلاغية حجاجية لتحليل الخطابات ط(1) دار كنوز المعرفة، الأردن 2017م، ص259.

مفهوماته على مستويات: الاستدلال والقياس المضمر والمثال، وبدهيّ أن هذه الإستراتيجيات لا تعمل في الشعر كما تعمل في الخطابة؛ ففي الشعر – مثلًا – يُهيمن القياس المضمر على القياس الظاهر نظرًا لطبيعة التكثيف اللغوي(1).

ومع مقاربتنا للمعلقة، سوف نعمل على المزج بين هذه الثلاثية، صحيح أن بلاغة بيرلمان أعلت من شأن اللوجوس، إلا أن ذلك، وإن استقام مع بعض الخطابات، فإنه لا يستقيم مع رؤيتنا للمعلقة باعتبارها "واقعة خطابية"، تستدعي مخاطبًا أو مخاطبين، وتقوم على الفاعلية الحوارية منذ اللحظة الأولى، وهذا ما يجعلنا نتنبه إلى المواضع المشتركة، وما تنطوي عليه من قيم أسلوبية تعمل على تشكيل الحُجّة منطقيًّا، وإمدادها بكل المؤثرات التي تقنع المخاطب بقدر ما تمتعه.

وبالتأكيد لم نلتزم هنا بكل إستراتيجيات الحجاج وخطاطاته التي طرحها المنظرون، باعتبار أن كل نص يخلق حجاجه، ويعدّل في الآليات وربما يطور ويقترح آليات أخرى. والنص الشعري القديم بشكل خاص، يمكنه أن يسهم في تعديل تلك الخطاطات، نظرًا لاختلافه النوعي من ناحية، وهيمنة "التقاليد الفنية" الخاصة به على بنية خطابه من ناحية أخرى، على

---

(1) يقسم بيرلمان حجج اللوجوس إلى قسمين كبيرين: الأول: الوصل ويضم تقنيات تستعير شكلها من البنيات المنطقية والرياضية، أو الحجج شبه المنطقية"، مثل: حجة التعريف، وحجة التعدية، والمقارنة، والتعارض.. إلخ وقد تبنى هذه الحجج على التجربة والواقع، وبالتالي تقوم على الروابط السببية وعلاقة الغاية بالوسيلة، علاقة التعايش (الشخص بأعماله أو حجة السلطة..) وقد تقوم هذه الحجج بـ(خلق الواقع وبنائه) مثل حجة المثال، والقياس التمثيلي والاستعارة. القسم الثاني: ويقوم على التمييز بين ما ينظر إليه عادة على أنه كتلة واحدة كالجسد مقابل الروح، والظاهر مقابل الباطن إذ يقيّم الطرف الأول في ضوء الطرف الثاني باعتباره أعلى منه قيمة.. انظر: محمد مشبال: في بلاغة الحجاج، سابق ص73.

نحو ما نجد في لوحة الأطلال والفرس والبقرة والثور الوحشي وعلاقته بكلاب الصيد.. إلخ.

وتقوم مقاربتنا هنا على بُعْد أسلوبيّ تأويليّ، انطلاقًا من مركزية اللغة ورمزيتها في النص الشعري، وأن مهمتنا تتبدى في الكشف عن حيل الحجاج وإستراتيجياته التي تجعله "واقعة خطابية" تتعلق بمتكلمين وذوات متفاعلة فيها، وأن هذه الإستراتيجيات الإقناعية تعمد إلى إثارة المتلقي بقدر ما تقدّم صورة عن موقف الذّات المتكلمة من موضوعها الذي يدفعنا إلى الفعل، سواء أكان هذا الفعل مجرد تعاطف، أم كان تبنيًا لوجهة نظر الذات، أم مجرد الاستجابة للتفكير في الموضوع على مستويات أعمق.

فنحن في النهاية إزاء نص أدبي رفيع، لا يقول لنا أشياء محددة بقدر ما يقدم لنا رؤية، ويفجّر أسئلة، داخل بنية ترميزية مكثفة، ومن هنا كان الأسلوب جسرًا إلى إستراتيجيات الحجاج وكان التأويل عمل القراءة ونشاطها الإنسانيّ الرّحب.

ولا غرو في ذلك، خاصة ونحن نعرف الحجاج بأنه فعالية حوارية، تتأسس على مقولتين متعاضدتين: "الأولى: وجودية ظاهراتية في آن، عمادها مقولة "هيدجر" التي اعتبر فيها اللغة هي "الوجود" بكل أبعاده وأزمنته. والثانية: تأويلية، مفادها ضرورة الانطلاق من اللغة المرسلة في مقام معين، ثم تفكيكها والغوص فيها للوصول إلى مكوناتها الأساسية وعلاقتها بالمتكلمين والمخاطبين، ولهذه الفكرة التأويلية أبعاد وروافد سيكولوجية تتلخص في السؤال عن الكيفية التي تدفع بها الكلمات المخاطبين إلى الفعل"[1].

(1) محمد ولد الأمين: حجاجية التأويل، ط(1) كتاب فضاءات ع(8) المركز العالمي لدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر، طرابلس، ليبيا 2004م ص16.

وبالتأكيد لن يكون عملنا مجرد إظهار للحجج، وتقديمها بمعزل عن بنية الخطاب وخصوصية النوع، ولكننا سنعمل على إظهار الحجج داخل عمل تأويلي، بما هي جزء من من كُلٍّ، يتسع لموقف الشاعر وعالمه، بقدر ما ينبثق من شكل الخطاب وبنيته، وأسئلة القراءة وتلقيها للعلامات المختلفة، بما هي اختيارات بلاغية أسلوبية تتقصد التأثير في المتلقي..

الحِجَاج والتّأويل

وفي ضوء ما سبق، قد لا يحتاج الربط بين الحجاج والتأويل إلى تفسير أو تعليل؛ فكلّ عمل قرائيّ هو عمل تأويليّ، وإذا كان مدخلنا إلى قراءة معلقة "امرئ القيس" حجاجيًا، فهذا يعني أنه تأويليّ بالضرورة، سيّما ونحن لا نتعامل مع نص خطابي واحد البعد، وإنما مع نص كثيف الدلالة، رمزيّ، تتسع فيه طاقات الحجج لكثير من التأويلات، وهذه التأويلات عملية قرائية بالأساس.

أضف إلى ذلك أن التأويل المعاصر يلتقي مع نظرية التلقي في أهمية موقع المتلقي في كلا النظريتين، والمتلقي قطب الفاعلية الحوارية الحجاجية. وهذا يعني أننا إزاء ممارسة بلاغية سواء أكان ذلك على مستوى إنتاج النص أم كان على مستوى تلقيه وتأويليه، وكل ممارسة بلاغية هي حجاجية بالضرورة[1].

فالتأويل بطبيعته عملية حوارية بين المتلقي والنص من ناحية، والنص ومرسله من ناحية أخرى، وهذا ما يجعل الفعل التأويلي مزاوجة بين الوعي

(1) نفسه، ص24.

بسياق الإنشاء والإبداع، وما يتضمنه النص من فاعلية الذوات داخله، وما نجم عنه ذلك من سجال مفترض بين هذه الذوات والمخاطب الحقيقي (اللساني) أو المخاطب المفترض، بحيث نغدو في العمق إزاء عملية تحاورية مفترضة، وإزاء إستراتيجية خطابية يعاد تأويلها وتفسيرها طبقًا لجدل جديد، أو جدل حادث يقيمه النص مع متلقيه أو مع قارئه.

فكل نص تعاد قراءته وفق شروط الحاضر القرائي، وطبقًا لما يهيمن عليه من أسئلة تشتبك بأفق النص المقروء. والمؤكد أن النص نفسه يسمح بذلك، وإلا فلا معنى للقراءة، أقصد لا معنى لقراءة جديدة، فقراءة واحدة تكفي. فالنص الفني الذي لا يقبل القراءة لا وجود له، إنه موجود فقط لأنه يثير في القراء ما يجعلهم يقرؤونه ويعيدون تفسيره... وهذا فعل حجاجي أيضا.

فالنص من حيث هو وجود لغوي، هو بالأساس عملية حوارية مع مخاطب مفترض أو متصور، وهذا الحوار دائمًا حول شيء ما، قد يكون فكرة خاطرة أو يكون موضوعًا خارجيا، وفي المقابل، فإن القراءة عملية تأويلية حوارية، ومحاولة للتعرف على إستراتيجيات الحجاج التي تشكله أو يتأسس عليها حواره.

وخلاصة هذه العملية الجدلية، أننا سنكون إزاء خطاب نقدي، هو - بطبيعته - حوار على الحوار، ولديه إستراتيجيات حجاجية خاصة، تحاول، بدورها، أن تقنع متلقي هذا الخطاب بما انتهى إليه من تأويل وتفسير.

فالتأويل تتوقف نجاعته "على كفاءة المؤول، الذي (لا يؤول في الحقيقة إلا ما يعرف) كما أنها تعد أيضا عملية خلق جديدة يتم بمقتضاها تنسيق العلميات الحجاجية الباطنية التي من خلالها تصاغ الردود والانتقادات

والإثباتات، سواء أكان ذلك لدعم تصور النص أم لدحضه. والناقد، إذ يقوم بأي من العمليتين يتصور أمامه محاورين لكل منهم طبيعته الخاصة التي تفرض شكل البناء الحجاجي الخاص به"[1].

وأخيرًا، وقبل أن ندخل عالم المعلقة، تقتضي الإشارة هنا، أن نقول: إن إستراتيجيات الحجاج كثيرة ومتنوعة، بالإضافة إلى مصطلحاته ومفاهيمه، ولقد حاولنا أن نتخفف على مستوى الممارسة من طغيان المنهج على النص؛ فكان المنهج في خلفية التحليل قدر المستطاع، وأحلنا القارئ – كلما اقتضى الأمر ذلك – إلى المراجع المحددة؛ فالغاية المرجوة هنا أن نقارب النص القديم، وفق طاقات الحجاج وإستراتيجياته، لنطلّ على هذه القصيدة من زاوية جديدة ومغايرة، يمكنها أن تقدمها لنا، على نحْوٍ يجمع بين انضباط المنهج و"تذوقنا" للنصوص، وقدرتنا على مقاربتها بما يمكّن القارئ من التفاعل مع تراثه الجماليّ والتّمتع به.

(1) نفسه، ص26.

الفصل الثالث

المُعلّقة

قراءة في إستراتيجيات الحجاج

المبحث الأول

جدارية امرئ القيس

تنطلق هذه القراءة من مبدأ أساسيّ تقول به كل نظريات الأدب، وهو أن لغة الشعر تمتاز برمزيتها وكثافتها، وهذه الكثافة بقدر ما هي متصلة بسياقات الإنتاج فإنها في الوقت نفسه تنفصل عن هذه السياقات، وتتمتع باستقلال نسبيّ، وبالتّالي فهي قادرة على التَّفاعل الخلّاق مع سياقات التلقي على اختلاف مطالبها، وحيوية شرطها، وهذا سبب بقاء الأعمال الأدبية القديمة، وقابليتها لـ"الانقراء" في أزمان مختلفة.

وهذه المعلقة، وكثير من قصائد الشعر القديم، تعدّ شعرًا إنسانيًّا رفيع المستوى، بلغ مدى عاليًا من العمق والرّقيّ الفنيّ؛ لعظم أسئلته في بُعْدها اللحظيّ المؤقت والإنسانيّ الراسخ، وبكارة تشكيله، وجسارة تخييله. وهذا يفرض علينا أن نفكّر فيه على نحْوٍ يتجاوز ما استقر في أذهاننا عنه، من حيث بساطته وبدائيته... فهذه القراءة تعتبر معلقة "امرئ القيس" – تحديدًا – إحدى آيات الفن الإنساني الخالد.

ولن أشغلك هنا بقضايا التقاليد والإبداع الفرديّ، والجدل الذي يحدث بين التقاليد والإبداع، ولكن ما أريد التركيز عليه أننا إزاء لحظة

إنسانية فريدة، وشاعر إنسانيّ فذّ، ونصّ استثنائيّ، وإنني - مثل ما لا يحصى عدده من الدارسين والقرّاء - من أشد المعجبين به، وهذا الإعجاب دفعني إلى قراءة هذا النص معك، وما كان لهذا الإعجاب أن يوجد دون سبب؛ فالحقيقة أنه جزء من هموم إنسان معاصر، ولقد أثارت القصيدة في عقلي أسئلة هي بالتأكيد جزء من انشغالات لغة نص امرئ القيس.

لنقل إن القصيدة - شأن كل فنّ عظيم - بها همّ إنسانيّ عابر للحظة التاريخية، بها ما يشغل الإنسان من حيث هو إنسان موجود في هذه الحياة، جاء في لحظة تسمى "الميلاد" أو البداية، وينتظر الرّحيل في لحظة نقيضة، تسمى "النهاية"، حيث يطويه الغياب والنسيان.

لقد شَغلتْ بنية القصيدة النقاد والدارسين قديمًا، على نحو ما رأينا في محاولة الباقِلّاني سابقًا، كما انشغل بها المحدثون من النقاد إلى حد بعيد، بداية ممن تأثروا بالتصور العضوي الرومنطيقي[1]. وليس انتهاء بالبنيويين والأسلوبيين وغيرهم. وهو انشغال طبيعي، فبدهيّ أن تقدّم كلّ قراءة تصورًا ما لبنية القصيدة التي تقاربها، ومن البدهيّ أن هذا التصور ينبثق من القصيدة موضوع القراءة ولا يُفرض عليها فرضًا، وهذا بالضبط ما يمكن أن نأخذه على أصحاب المفهوم العضوي؛ وهو أنهم جعلوا منه معيارًا مطلقًا تُعاير عليه النصوص، فما وافقه كان نصًّا جديرًا بالتقديم والاستحسان، وما خالفه اسْتُبعد واتُّهم بالتفكك أو بعدم النّصية.

(1) أفاد هذا المفهوم نقدنا وإبداعنا الحديث على نحو خاص، كما نجد في القصائد الجديدة المترابطة وفي المسرح الشعري، ولكنه أضر على نحو كبير بالتراث الإبداعي، فقد جعل نقاد النهضة هذا المفهوم معيارًا فنيا مطلقًا، وحين لم تستجب القصيدة القديمة له اتهموها بالتفكك والارتباك، ولم يكن هذا صوابًا، كما أنه يضمر فهمًا يرى تفوق الإبداع الغربي على نظيره عندنا، وهذا كله مما احتاج جهودًا كبيرة من المراجعة والفحص.

تنظر هذه القراءة إلى بنية المعلقة باعتبارها (جدارية) فنية واسعة، تتوزّع عليها عِدّة مشاهد أو لوحات فنية متجاورة، وهذا التجاور لا يعني غياب الوحدة، قد يعني غياب "الوحدة العضوية"، ولكن هذا لا يعني غياب الوحدة بشكل عام، أو لنقل إنَّ "الوحدة العضوية" ليست هي التصور الوحيد المفترض؛ فهناك أنماط أخرى من الوحدة والترابط تعرفها الفنون. وجمالية القصيدة القديمة تختلف عن جمالية القصيدة الغربية أو حتى العربية المعاصرة.

نتحدث هنا عن "جمالية التجاور"، وهي جمالية تغدو القصيدة فيها أشبه بجدارية فنيّة هائلة الاتساع، يضع عليها الشاعر عدّة لوحات، مختلفة الأشكال والألوان والأحجام والمساحات، بما يجعلنا إزاء تجليات جمالية متنوعة، تقف خلفها ذاتٌ واحدة، تبثّ فيها من روحها وخيالها الجسور. وكأننا إزاء جدار كبير، يتشكّل من لوحات مختلفة من حيث الظاهر، ولكنه في العمق، وعبر عمليات التأويل والفهم، يمنحك نفسه، ويُمكّنك من أن تضع له عنوانًا كبيرًا أو أكثر يجمع بين هذه اللوحات ويُعبّر عن همومها وانشغالاتها.

فهذه اللوحات على هذه الجدارية متصلة غير منفصلة، أو أنها منفصلة متصلة في الوقت نفسه، انفصالها حقيقة ماثلة على الجدار، فـ"ثيماتها" متنوعة، كما أنّ اتصالها حقيقة يمكن أن يتوصل إليها عقل المتلقي المُدقِّق الذي يحاول البحث عن العلاقات بين اللوحات على الجدار، وعن علّة وجودها على هذا النحو.

فهذه القراءة إذن، مشغولة بهذه الأفكار والتأكيد عليها، سنحاول أن نحدد العلاقات أو نكتشفها ونحن ننتقل من كل لوحة إلى التي تليها،

ولكننا قبل ذلك سنقف مع كل لوحة على حدة، ننشغل بما يدور داخل إطارها من عمليات فنيّة وجمالية وأشواق إنسانية... وهذا يعني أننا نتعامل مع القصيدة هنا باعتبارها خطابًا يتسم بالانسجام والتَّتابع وأن له مقاصد محددة يمكننا أن نتبينها، فكل لوحة – من هذه الزاوية – تعد مفهومًا جزئيًّا في بناء كلي أكبر منها.

سوف نطلق على كل لوحة اسمًا ما، طبقًا للعنصر المُهيمن عليها، وهو عنصر يمكن متابعته وظيفيًّا وفنيًّا؛ فهو إذ يعمِّق اللوحة فإنه يمنحها في الوقت نفسه تماسكها النصي، ومن خلاله تغدو اللوحة (حُجّة خطابية) كلية، تؤسِّس لما بعدها وتشدّها إليها بمنطق "السؤال المضمر" الذي هو فعل قرائيّ يستوجبه التشكيل النصي ويدل عليه، على ما سوف نشير. وتتشكل القصيدة طبقًا لهذا الفهم من ست لوحات هي على التَّرتيب:

لوحة "الأطلال". لوحة "أيام امرئ القيس". لوحة "بيضة الخدر". لوحة "الليل". لوحة "قيد الأوابد". "لوحة السّيل".

اللوحة الأولى

الأطـلال

كان "امرؤ القيس" وحيدًا إلى أقصى حدّ، ويخيَّلُ إليّ أن هذا الشُّعور أصيل فيه، وليس نتيجة حدث عارض خاب فيه أمله وانكسر رجاؤه.. إنه شعور راسخ، جعله يفكر في كل شيء على نحو جسور، ويبحث في الأسئلة الكبرى، في وقت الشدة وفي وقت الرخاء سواء بسواء. هذا ما تشي به معلقته أو جُلّ لوحاتها.

لقد كان "امرؤ القيس" وحيدًا، سواء قبل مقتل أبيه أم بعد ذلك، ولا تتعلق الوحدة هنا بغياب الناس عنه وإنما بشعوره بها وهو بينهم، لقد جعله هذا الشعور – في تبدياته الفكرية والفنية – يظهر ضيقًا كبيرًا بالأنساق الاجتماعية والقبليّة التي جعلته دائمًا يعيش حياة الاضطرار القاسية، وما أكثر الاضطرار في حياة الصحراء، وما أشدّ قسوتها..!

يتداول الدارسون في "علم نفس الإبداع" رأيًا مفاده أن الإبداع يتفجر داخل نفس الفنان عبر التحفيز الخارجيّ، ويرون أن الوحدة أو الغربة أكبر محفز للذوات المبدعة، بصرف النظر عن اختلاف مجالات الإبداع: وهكذا كان "اينشتاين" و"جمال حمدان"، و"امرؤ القيس" و"أبو تمام" و"المتنبي"

و"أبو العلاء" وأقطاب التصوف الأكابر... تدفعك الوحدة إلى التماس الرِّفقة التي تشبهك، وبعدها يغدو الوحيد الغريب عالِمًا أو شاعرًا أو قديسًا...!!

يفتتح "امرؤ القيس" معلقته بطلب الوقوف على الأطلال، يطلب ذلك بصيغة التثنية:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ

لا شك أن الصيغة محيرة فعلًا، وتساءل المثقفون من زمن بعيد قائلين: إلى من يتحدث الشاعر؟ ومن الرجلان اللذان يطلب منهما الوقوف للبكاء؟ وما العلاقة بين الوقوف والبكاء؟ ألا يمكننا أن نبكي ونحن جلوس؟ كما تساءل – ساخرًا – أبو نواس:

قُلْ لمن يبكي عَلَى رسمٍ دَرَسْ

واقفًا، ما ضرَّ لو كانَ جَلَسْ...؟!!

وهل يخاطب الشاعر اثنين فقط أم يخاطب جماعة من الناس؟ وهل البكاء طقس شعائريٌّ قديم لم تصلنا أخباره، ولم نعرف معتقداته، وما ذكره الشاعر هنا مجرد إشارة إليه؟

وهذه – كما ترى – أسئلة مشكلة لا جواب عنها، أو لا جواب يمكن القطع به، ولكنها بالتأكيد تُحَفِّز على البحث والدرس وتفتح أمامنا مجالًا واسعًا من التأويل.

كان "امرؤ القيس" يشقّ طريقًا للشعر غير مطْروق، ويبحث عن لغة تقاوم الوحدة والاغتراب، ولا شيء يمكنه أن يفعل ذلك أكثر من صيغة المثنى؛ التثنية تدفئ القلب وتذيب الوحشة؛ إنها تجمع الاثنين في صيغة

واحدة، وأحيانًا – في مستويات المجاز التي يكثر تداولها – تجمع الفرد الواحد بآخرين أمثاله.. وكـأنّ صيغةَ التثنية حبْلُ اللغة الذي يعتصم به الحائرون والباحثون عن المعنى.. اللغة هنا تعطف على العشاق ببنيتها، تزيل وحشتهم بصيغتها. لا شيء أرفق بالغريب من صيغة المثنى..!!

يبدو وقوف "امرئ القيس" هنا لحظة وجوديّة وإنسانية. يبدو الفعل: "قفا..." قادرًا على تحقيق إنجاز فعْليّ. إنه أمرٌ مشحون بالعواطف التي تشير إلى ما هو أكثر من الوقوف؛ هنا شعور طاغٍ بالخيبة والضياع يشير إليه السياق ومناسبة الكلام[1].

فالتوقف ضروريّ لعملية التّأمل، والتأمل حاجة النفس بقدر ما هو حاجة المجتمع كلّه؛ لقد هال "امرأ القيس" قسوة الرحيل واستمراره في هذه البيئة، رحيل تتعدد مستوياته: يبدأ بالرحيل الفعلي للأحبة ومغادرتهم للمكان، وما يعقب ذلك من تحولات المكان وانسلال الذكريات من النفس وما يعقب ذلك من اغتراب الروح الذي ينتهي بالمرء إلى الموت والفناء.

فالذكريات الضائعة إذن هي موضوع الشاعر، ولا تنفصل الذكرى عن الصيرورة الزمانية التي تترك أثرها القوي على الإنسان والمكان، كانت لـ"امرئ القيس" ذكرى أو ذكريات هنا، وهي لم تعد موجودة الآن، والذكريات

(1) يناقش ميخائيل جلبرت (M.Gilbert) دور العواطف في تشييد الحجج Emotion in argumentation. فبعض الحجج قد قد لا يكون لها حضور لفظي في الخطاب، ورغم ذلك تقوم بدور إنجازي، كأن يتواصل الناس دون لغة منطوقة، وتبدو العواطف أساسية في استكشاف الظلال التي تحيط بالكلمة على نحو ما رأينا في الفعل "قفا" وما يحيط به من دلالات الوحدة والاغتراب. انظر:

Michael A. Gilbert; 'Language. Words and Expressive Speech Act'. Presented to the Fourth ISSA conference. The international society for the study of argumentation 1998.

بقايا ذهنية وخيالية، الذكريات رسوم في النفس توازي الرسوم التي تتركها الرياح على المنازل والجبال.

يستعيد الشاعر ذكرياته وحنينه أو ما بقي منها في ذهنة مقترنةً بالأماكن التي كانت مسرحًا لها، الأماكن (يقين) الذكريات و(حججها الواقعية)[1] بالقدر نفسه الذي تستمد به الأماكن قيمتها وأهميتها:

(بِسِقْطِ اللِّوَى)

بَيْنَ

(الدَّخُولِ) فَـ(حَوْمَلِ)

فَـ(تُوْضِحَ)

فَـ(المِقْراةِ)... لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا

يؤكد "امرؤ القيس" على ثبات أماكن الذكريات ومقاومتها التغير، في قوله:

"لم يعف رسمها"..!

إنه شغوف بالأماكن، يتابع ثباتها الجزئيّ؛ فما أصابها لم يغيّر هويتها، وهي لم تزل قادرة على أن تشير إلى ما كان، وتنبعث من جنباتها الذكريات شاهقة دون أن تضل الطريق إلينا أو أن نضل نحن الطريق إليها... تبدو الأماكن:

(1) "تمثل هذه الحجة ما هو مشترك بين عدة أشخاص أو بين جميع الناس" عبد الله صولة: الحجاج: أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال "مصنف في الحجاج - الخطابة الجديدة" لبرلمان وتيتيكاه". ضمن كتاب: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم" إشراف حمّادي صمود ط(1) جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية، تونس (د - ت) ص308.

"سقط اللوى"، "الدخول"، "حومل"، "توضح"، "المقراة"... تبدو أكبر من مجرد أسماء أماكن معروفة، إنها حُجج الذات التي "تؤسَّس على بنية الواقع"[1]، فلكلّ مكان ذكراه، وكلّ ذكرى محمية بالمكان، تقاوم الأماكن/ الحجج التغير والنسيان والهذيان وتدلّ بقوة حضورها اللغويّ والجغرافيّ على ما كان، إنها تمنح التذكر مصداقية، يمكن نقلها للنفس بقدر ما يمكن نقلها إلى صحبة هذه الذكرى... الأماكن هنا يقين الذّات الفَزِعَة، وهي في الوقت نفسه من مسببات فزعها، ومرايا خوفها وضعفها وتحولاتها.

تَرَى بَعَرَ الأرْآمِ فِي عَرَصَاتِهَا،

وَقِيْعَانِهَا،

كَأَنَّهُ حَبُّ فُلْفُلِ[2]

يمكنك أن تتخيل حوارًا عميقًا يدور بين "امرئ القيس" ونفسه، أو بينه وبين صحبته، أو بينه وبينك، ولعلّه بحسه العميق قد أدرك سؤالك عن دلائل التحوّل، ولذا فهو يزيدك من العلامات والأدلة بما يؤكد صدقه، ولكنه لا يفعل ذلك بشكل مباشر، إنه يدعوك إلى أن ترى بنفسك، أن تتبنى الحجة التي لا دليل عليها أوثق من رؤيتك إيّاها، وهنا ستغدو أنت جزءًا من الخطاب، بقدر ما ستغدو جزءًا من هذه الحُجّة الراسخة: "الوقائع المشاهَدة".

يريدك "امرؤ القيس" أن ترى: بقايا الآرام، والعرصات الممتدة التي كانت دائمًا مسرحًا لاجتماع الكبار ولهْو الصّغار، وعن القيعان التي يحفظ

(1) انظر السابق: ص 331.

(2) الأرآم: (م) رئم وهي الظباء البيض. عرصات جمع عرصة وهي الساحة الواسعة التي ليس فيها بناء. القيعان: جمع قاع وهو الموضع الذي يستنقع فيه الماء. الفلفل: حبّ هندي.

فيها الماء... إنه يخاطبك ويدعوك إلى التحقق من ذلك كله بنفسك، يقول لك: **تَـــرَى..!!**

أنت الذي ترى، أنت الذي يجب أن تتأكد بنفسك من صدق الحُجّة وشواهد الأدلة، ولا شيء أوثق من رؤيتك، ولا دليل أقوى من دليل تقيمه بين يديك.. كما أنه لا يتركك ترى حتى يحاصرك بالتشبيه الذي يقوم بالربط بين المُشاهَد المنظور وغير المشاهَد:

وَقِيْعَـانِهَا كَأَنَّهُ حَبُّ فُلْفُـلِ..!!

لا شيء آكد من الواقع، وحين يكون الواقع مُشاهدًا وملموسًا ومشمومًا من قبل المخاطَب تغدو الحُجج المقدَّمة حُججه الخاصة، كما يغدو البرهان برهانه، وكأنه – وهو المستمع – قائل القول ومصدره، وكأنه وهو المخاطَب مرسِل القول، وكأنه – وهو المواسي – الأسيان، صاحبُ الموضوع؛ فإذا الذكرى ذكراه، والحنين حنينه...!

لقد رحل الأحبّة من هنا، رحلوا منذ زمن، وهكذا هي الحياة، رحيل ولقاء، موت صغير وموت كبير، ولادة كبيرة وولادة صغيرة... وهذا كله ليس بالأمر الهيّن على آحاد الناس وغمارهم، فما بالك بالممتازين منهم..؟ المؤكد أن كل هذا يحتاج إلى التوقف والتّأمّل والتساؤل..!

كَأَنِّي غَدَاةَ البَيْنِ،
يَوْمَ تَحَمَّلُـوا،
لَدَى سَمُرَاتِ الحَيِّ،
نَاقِفُ حَنْظَلِ[1]

---

(1) غداة: وقت الغدو. البين: الفراق. سمرات الحي: جمع سَمُرة شجر له شوك. ناقف حنظل: شقه عن حبه ليستخرجه منه، وهو معروف بصلابته.

لعلك انتبهت إلى هذا التّحول في حركة الضمير، من المخاطب إلى المتكلم في (كأنّي)، المتكلم الصريح الذي يحاول أن يقدم لك شعوره بهذا الرحيل، فالتجربة تجربته، حركة الضمير هنا لا تستهدف دفع الملل أو منح النص مزيدًا من الحيوية الخطابية فحسب، إنها انتقال في مستوى البرهنة وحُجيّة الكلام، فالكلام هنا يأخذ بعدًا ذاتيًّا، محملًا بكل ما تحمله صيغ الاعتراف من إقرار وتصديق.

ولا أريد أن أثقل عليك بالدَّقائق اللغوية، ولكننا في حاجة إلى أن نفتح قوسًا – سيطول قليلًا – كي نقف إزاء الطاقات التخييلية والمعرفية والحِجاجية لـلأداة (كـأنّ).

فـ(كأنَّ) ليست كلمة عادية؛ هي مفتاح أساسيّ في عالم "امرئ القيس"، وهي كذلك في الشعر القديم بشكل خاص، فالعالم بدونها قطع متناثرة لا رابط بينها، وبـ(كأنّ) تتشكل الصورة على نحو يوازن بين طاقتي الإخبار والإيحاء، بين المعرفة والتخييل، بين الواقع والرؤية، إنها تقوّي ما يصفه الدارسون بالاتصال الرمزيّ الذي يؤسس لواقع جديد، واقع يستمد حقيقته من المُشاهَد ممزوجًا بوقعه على النفس والشعور به في الوقت نفسه.

كان الإنسان قبل (كأنّ) حائرًا بين الواقع وما يدور في خياله، ولا يعرف كيف يربط بينهما فضلًا عن أن يكون هذا الربط مقنعًا. يريد أن يقول لحبيبته – مثلا – إن شَعْرك جميل، ولكنه يدرك أن هذا لن يُرضيها، كما أنه لن يرضيه أيضًا؛ فشعرها الجميل يجب أن يكون حقيقة هادية وليس مجرد حالة عابرة، فقرن بين شعرها والليل عبر الأداة (كأنّ). وكانت ضحكتها تطربه، وحين تناديه يريد أن يقول لها: إن صوتك جميل، ولكنه يشعر بمستوى آخر أعمق من هذا، إن صوتها يفعل بقلبه ما تفعله الموسيقا،

ولذا فقد رأى بفضل (كأنّ) صوتها موسيقا...!!

لم يكن عاشقًا – فحسب – ذلك الذي عثر على "كأنّ"؛ لقد كان مُلهمًا وباحثًا ومُحاجِجًا أيضًا، وحين وجدها صاح قائلًا: الآن يمكنني أن أربط بين المتباعدات، يمكنني أن أحدثكم عن المعاني التي لم تكونوا تعرفونها، سأريكم الصورة كاملة: إن هذا الليل كأنّه (....) وإنّ المرأة التي تختال شاهقة كأنّها (...) وإن الطريقة التي ترسل بها حبيبتي شَعْرَها كأنّها (...).

لقد التقت الأطراف والعوالم التقاءً لا مثيل له؛ فتكوّن المعنى الذي لم يكن يخطر لك على البال. لقد اكتشف الإنسان (كأنّ) ليهزل ويجدّ ويتساءل ويجيب ويشك ويطمئن ويفهم ويُقنع.. ليشكل العالم على هواه، ليقف بين المنظور وغير المنظور، بين الحقيقة والخيال، بين ما يمكنه أن يفعله وما يأمل فيه أو يرجوه.

لنغلق القوس، ونعود إلى "امرئ القيس" حيث يقول:

كَأَنِّي نَاقِفُ حَنْظَلِ...!

نحن إزاء مشهد، يمكنك أن تصفه بالواقعيّ، وإزاء شعور غامض تجاه هذا المشهد، ولا بُدّ من جمع الطرفين معًا دون أن يطغى أحدهما على الآخر، يجب نقل المشهد مصحوبًا بالشعور به، أو قل لا قيمة فنية للمشهد بعيدًا عن الشعور به، يتمثل هذا المشهد في رحيل الأحبة في زمن سابق، يمكنك أن تصفه بـ(زمن الذكرى) حيث يقف الشاعر بجوار "سمرات الحي" شجر السمر الصلب المُعمّر، دائما تحتاج الذكرى إلى مرتكز صُلْب يحميها من التيه في مجاهل النفس، كل ذكرى يجب أن تشد إلى وتد قوي، ترتبط به ويرتبط بها.

لا يمكن أن يكون رحيل الأحبة حدثًا عاديًّا، ولا يمكن أن يقدم

مشهد رحيلهم باعتباره خبرًا عاريًا، رحيل الأحبة يقتضي استكناه وقْع الحدث على النفس والرُّوح، لقد جرى الدمع مدرارًا، تمامًا كما يجري من عين الذي يستخرج حَبّ الحنظل وتستثيره رائحته النَّفَّاذة.

لقد خلقت "كأنّ" الاشتباه بين الذات وهي تراقب وناقف الحنظل، لا يوضح التشبيه الحقيقة، أو قل إنه يتعمد ألا تتضح الحقيقة، ولا يمكنني الادّعاء بأن هنا ما يستحق أن نقف إزاءه من المفردات والتراكيب العصيّة التي تستحق التأمل والشرح.. ورغم ذلك، فهنا عدم وضوح متعمَّد، مكتنز بالمعنى اللغويّ والاجتماعيّ، يثير الأسى ويدفعك دفعًا إلى التعاطف مع الشاعر.

وُقُـوْفًا بِـهَا صَـحْبِي عَلَّي مَطِيَّهُمُ
يَـقُوْلُوْنَ:
لاَ تَـهْلِكْ أَسَىً،
وَتَـجَـمَّلِ[1]

هذه ليست بداية جديدة بالتأكيد، لنقل إنها نغمة ينتقل بها الشاعر من حال التّأمل في النفس وفي انعكاسات الذّكرى عليها إلى المحيط الماثل أمامه، إنه يتحدث عن موقف أصحابه، أو عن رفقته، هذا على الأقل ما يشي به ظاهرُ النَّص، فقد علمتنا لعبة اللغة أن صيغة التثنية قد تكون لعبة لغوية ليس أكثر، ولا تختلف عنها كثيرًا صيغة الجمع التي التفتَ إليها هنا؛ فكما افترض الشاعر مخاطبين اثنين في صدر القصيدة يمكنه أن يعدل إلى جمع من المخاطبين، ولا يكون ذلك مجانًا قطّ، لا يعرف الشعر هذه المجانية؛ فهناك إصرار على المشاركة الجماعية، وقد لا تكون حقيقية

(1) الصّحب: الصحاب والأصدقاء. المطي: المراكب (م) مطية وهي الناقة. الأسى: الحزن. وتجمل: تصبر ولا تظهر الجزع.

واقعية بقدر ما هي (واقعة خطابية)، هنا رغبة ملحَّة في أن تتقوى التجربة الفردية بالتعاطف الجماعيّ، وأن يُضفّر النص بأصوات عديدة، أن تغدو التجربة تجربة الذات المتفردة، وتجربة رفقتها في الوقت نفسه، وأن تغدو في النهاية تجربة كلّ القراء، القصيدة بنيان فسيح، وخطاب شامل، وموقف يتسع للجميع.

وإِنَّ شِــفـائِـي

عَــبْــرَةٌ مُــهْـرَاقَــةٌ

فَـهَـلْ عِـنْدَ رَسْــمٍ دَارِسٍ مِـنْ مُعَوَّلِ؟[1]

هنا خطاب الذات في مواجهة خطاب الجماعة، هنا تبدو الحاجة إلى البكاء ضرورة، يمكننا بالتأكيد أن نعطف البكاء الحالي (بكاء الشاعر وحده) على البكاء السابق في المطلع: (قفا نبك)، بالتأكيد يحتمل الموقف أن نظل داخل دائرة البكاء الحقيقي، هذا البكاء الذي يفيض به الجسد عجزًا وقهرًا، إنه الفعل الوحيد الذي يمكن إنجازه، أو إنه العلامة الوحيدة التي يملكها العاشق حين يرحل الأحبة ولا يتركون وراءهم غير هذا الحنين إلى الذكرى...

وإذن، فليبكِ الشاعر قليلًا، وليطلب العون من هذه الرُّسوم الدّارسة، يبدو السؤال هنا استنكاريًّا بقدر ما يبدو إخباريًّا، الاستفهام هنا ينطوي على بعد حجاجيٍّ مهم؛ فـ"الاستفهام يضم إلى طاقته الدلالية طاقة أخرى تداولية صريحة ومباشرة، ومن هنا تأتي قدرته على حمل المخاطب إلى عالم النص. فالاستفهام، مهما تنوعت دلالاته أو اختلفت، يتجه مباشرة إلى

(1) المهراق والمراق: المصبوب. رسم دارس: بقايا الديار. المعول: المبكي، وقد أعول الرجل إذا بكى. والمعول: قد يقصد بها المعتَمَد عليه والمتكل عليه. العبرة: الدمع.

مخاطبه"[1] فهذه الرسوم هي ما أثارت الذكرى، هذه العلامات المشبعة بالذكريات هي سبب البكاء، وهي أيضًا ما يرجوها أن تكون سبيل تضميد هذه الجراح، فالرُّسوم بقايا، وما بقى خير من العدم..!![2]

كَـدَأْبِـكَ مِـنْ أُمِّ الـحُـوَيْـرِثِ

قَـبْـلَهَا

وَجَـارَتِـهَـا،

أُمِّ الـرَّبَـابِ بِـمَـأْسَـلِ[3]

لقد انتقل بنا السرد الشعري نقلة واسعة، من المجرد إلى المجسد، من مجرد الدَّعوى إلى التدليل عليها، ومن ضمير المتكلم إلى كاف الخطاب، حيث يمكن (مَوْضعة) الحكاية وتقديمها على نحو محايد أو هو أقرب إلى الحياد، وبكاف التشبيه التي تستحضر مشهدًا لتضعه بجوار آخر، أو لترينا هذا في ضياء ذاك؛ فهذا الموقف الأسيان (موقف البكاء على الأطلال) لا يختلف عن الموقف من "أم الحُويرث" و"أم الرَّباب"، لا يحدثنا الشاعر عن المرأتين وما دار بينه وبينهما، وإنما يتركنا نستنتج ما كان، بما يقضتيه فحوى الكلام، ثم يقيمهما علامتين خالدتين مشدودتين إلى المكان "مأسل".

هنا نحن إزاء "حُجج قاطعة"؛ فالمرأتان معروفتان محددتان، وكذلك المكان: أم الحويرث وأم الرباب و"مأسل"، وبذلك تنتصب الذكرى في فضاء النفس، عظيمة الحضور والتأثير. لقد حفظ "مأسل" الذكرى بقدر

(1) محمد عبد الباسط عيد: في حجاج النص الشعري، ط(1) أفريقيا الشرق 2013م ص 70.
(2) لا يخلو التساؤل في الشطر الثاني من غموض، يرجع إلى دلالة الكلمة "معول" فيحتمل أن يكون معانها الصياح: فأعول الرجل إذا صاح، ويحتمل أن يكون المعول مجرد مكان ينال فيه حاجته، كما تقول مثلا: معولنا على فلان.
(3) الدأْب والدأَب: العادة. مأسل: جبل بعينه.

ما حفظته المرأتان ومنحتاه هذا الحضور الفنيّ. يتخفف الشاعر من الأسى ومن البكاء، ويحدثنا للمرّة الأولى عن مباهج المرأتين:

إِذَا قَـامَـتَا،
تَـضَـوَّعَ الـمِـسْكُ مِـنْـهُـما
نَـسِـيْـمَ الصَّـبَا جَـاءَتْ بِـرَيَّـا القَـرَنْفُلِ[1]

لقد انتبهتَ – بالتأكيد – إلى الحركة في الفعل "قامتا" باعتبارها سبب الحركة التالية: "تضوّع المسك"؛ فالمسك يتضوّع من المرأتين، يحمله الهواء، تمامًا كما يحمل طيب النسيم ريّا القرنفل... وهذا ما يهفو إليه القلب بعد كل هذا الأسى، لا أريد أن أتوقف عند طرفي التشبيه؛ فليس من الجيد هنا أن أقول لك: لقد شبّه هذا بذاك، لا أريد أن ننفق وقتًا نتحدث فيه عن المذكور المُعلن في الخطاب، فنقول لقد شبّه هذا بذاك، فمنطقة التشابه أو (الجهة الجامعة) واضحة، والشعر لا يمنحنا نفسه بسهولة، حتى وإن بدا واضحًا.

التشبيه يحقق المعادلة الصعبة؛ فعلى جسر التشابه يتخلق الاشتباه، وكما يريك التشبيه التشابه القريب فإنه بالقدر نفسه يدعوك إلى تأمل حالة الاشتباه؛ الاشتباه فعل شعريٌّ راسخ، وطاقة اكتناه قلَّ أن ننتبه إليها، إنه يربط بين المتباعدات ويشكِّل البنية السردية للصورة. الصورة هنا حكاية، ولكل حكاية جاذبيتها، كل حكاية مسكونة بالحلم والرغبة في إعادة تشكيل العالم وفق ما يرجوه الراوي، وطبقًا لما يرجوه منك، إنه يريد منك أن تكون جزءًا من هذا الخطاب، فهو في النهاية يخاطبك، وكما ترى إنه لا يترك تقنية دون أن يدعوك إليه، ويجعلك مشاركًا معه.

(1) تضوع: فاح متفرقا، والمعنى انتشر في المكان. ريّا القرنفل: ريح القرنفل، ولا تكون الريا إلا ريحًا طيبة.

لقد اشتبهت المرأتان بالنسيم، واشتبه المسك بالقرنفل، وما بقى هو ذكرى الاشتباه، غاب الواقع وبقى الاشتباه، والاشتباه ذكرى، ورغبة في السيطرة على لحظة بهيجة تتشكل الآن من جديد وفق عناصر جديدة، لم تأت نسيم الصبا بريّا القرنفل لتحسّن المعنى، وإنما لتفتح قوسًا واسعًا على الحلم والخيال، ستغدو المرأتان بعض النسيم كما سيحمل النسيم بعض صفاتهما.. هنا راحة الأنوثة التي تجلل الصورة ببعض المتعة.

يدرك الشاعر أن هذا لم يعد موجودًا، وأنه يتشبث بالذكرى، والذكرى العذبة تثير الأسى تمامًا كما تثيره غيرها، إنه هنا الآن، أمام الرسم الدارس، أمام البقايا القليلة:

فَفَاضَتْ دُمُوْعُ العَيْنِ مِنِّي

صَبَابَةً

عَلَى النَّحْرِ حَتَّى بَلَّ دَمْعِي مِحْمَلِي[1]

فهنا، ترتب "الفاء" الحُجّة على الحُجّة أو الحجج السابقة، تجعل الحالي نتيجة طبيعية للسابق، وهي ليست أي نتيجة وإنما هي النتيجة التي تدفعك إلى أن تكون جزءًا من الموقف. نحن إزاء "سُلّم حجاجي" صاعد، على أول درجة منه تكمن الذكرى، وعلى أعلى درجة منه يحدث البكاء[2]. يحدث الفيض تلقائيًّا، يحدث من الداخل، من الذكرى أو من بقايا الذكرى في

(1) الصبابة: رقة الشوق. المحمل: السير الذي يحمل به السيف.

(2) السُّلم الحجاجي هو علاقة ترتيبية للحجج، ويتسم السلم الحجاجي بسمتين: الأولى: أن كل قول يرد في درجة ما من السلم يكون القول الذي يعلوه دليلا أقوى منه. والثانية: إذا القول (ب) يؤدي إلى النتيجة (ن) فهذا يستلزم أن (ج) أو (د) الذي يعلوه درجة يؤدي إليها والعكس غير صحيح. أبو بكر العزاوي: اللغة والحجاج ط(1) الأحمدية الدار البيضاء 2006 ص 21.

النفس، نحن لسنا إزاء بكاءٍ عاديّ، وإنما إزاء فيض طاغ، يتجاوز النّحر إلى المحمل (السير الذي يحمل به السيف)، لا أحب أنّ أتوقف إزاء ما تساءل عنه الشراح قديمًا: كيف يصل الدّمع إلى المحمل؟ وكيف افترضوا أن المحمل كان وقت البكاء على صدر الشاعر وليس على عاتقه..!!

فهذا العاشق استثنائي، وهذا البكاء أيضا لا مثيل له، بكاء الصّبّ المستهام، فالصَّبابة سبب البكاء، والفقد سبب الصَّبابة، يفيض الدمع ليصل إلى المحمل، الدمع والسيف، الرقة والقوة، الانكسار للواقع والرغبة في تجاوزه، أو الحلم بتجاوزه والانتصار عليه، لن يتوقف عقل "امرئ القيس" عن المجابهة وصناعة الأسطورة الخاصة، إنه لن يفعل ذلك فحسب، وإنما سيدعونا إلى التّحلي بالشجاعة ومجابهة أسئلة الواقع.

لقد انتهينا من هذه الوحدة كما ترى، ولكني أصارحك بأن الأسئلة حولها لا تعرف الانتهاء، فما يزال الدارسون يتساءلون عن الأطلال، ولماذا صارت تقليدًا فنيًّا شعريًّا اعتمده شعراء العصر الجاهلي وهيمن على الذين جاءوا من بعدهم، حتى جاء أبو نواس وأخذ يسخر منه؟

***

ولعل ما يثير التساؤل أكثر ويجعله أكثر عمقًا أن هذه الأطلال، على تنوع الشعراء، تحوي الأضداد، فهي تثير في النفس الشعور بالنهايات، وهكذا شأن البقايا دائمًا، ولكن الشِّعر يأبى دائمًا أن يتركنا إزاء الخراب والدمار، فالشعراء يدسّون الحياة والأمل - بخفة ومهارة - في تكوين الأطلال؛ فالأطلال رغم أفولها تشي دائمًا ببدايات جديدة؛ لقد كانت موضع الصحبة السعيدة، وهي الآن لا تخلو من مبشرات جديدة وبدايات جديدة، لقد رأيتَ فيها بعر الآرام، هذا الظبي الأبيض الذي يشبه بالمرأة دائمًا، ورأيت

فيها هذه الصورة التي جعلت القيعان تشتبه في عين الشاعر بحب الفلفل، ورأيت فيها الشاعر يوم الرحيل ناقف حنظل...

إن كل غياب هنا يؤشر لحضور آخر، صحيح أن الذكرى استعادة للماضي، والماضي يستعصي على الفناء، ليس هذا فحسب؛ فاللافت هنا أن الماضي هو الذي يُشكّل الحاضر، تغيب المرأة فيحضر المشبه بها التقليدي "الظبي الأبيض". تغيب الحياة فتحضر نواتها "حب الفلفل" و"ناقف الحنظل"، تتهدم البيوت وتبقى الرسوم متأبية، وكأننا إزاء دعوة تستجيب واقعيًّا لشجون الذكرى وذكريات الرحيل والغياب، ولكنها في الوقت نفسه لا تستسلم للفناء والعدم، إنها تعد دائمًا بالبداية الجديدة، أو قل إنها لا تدع الأطلال حتى تضع فيها بذور الآتي، صحيح أن ذلك يبدو خافتًا وصعبًا ولكنها طبيعة الحياة في الصحراء، فالمكان هنا "لا ينتج أي شيء إلا بالقوة"[1].

(1) أدونيس مقدمة للشعر العربي ط(3) دار العودة، بيروت 1979م ص15.

اللوحة الثَّانية

أيام امرئ القيس

تبدو هذه اللوحة – على أكثر من مستوى – هي المقابل للوحة السابقة، هذا إذا اعتبرنا اللَّهو نقيضًا للبكاء، أو إذا اعتبرناه تعبيرًا عن الفرحة والسعادة، والحقيقة أنه كذلك في جانب منه، ولكنه ليس كذلك من جانب آخر؛ فاللَّهو هنا مثل البكاء هناك؛ تشكّله الذكرى الأسيانة والحقيقة الصُّلبة على الأرض، فالأطلال والبقايا جعلت البكاء فعلًا منطقيًّا، وجعلت الشاعر يندفع وراء ذكرياته الأسيانة في اللوحة السابقة، واللافت أن هذه الذكريات المؤلمة كانت وراء هذه اللوحة (اللّهو) التي ستطول بعض الشيء، سيتذكر العاشق الوحيد ما كان من أمر مرحه مع الأحبة، سيقص علينا طرفًا من هذه الأيام، الأيام العربية محفوظة في الذاكرة: يوم ذي قار، يوم تغلب، يوم بكر.... الأيام سردية العرب التي يحرصون على انتقالها بين الأجيال، ولا يتوقفون عن روايتها كي تستقرّ وترسخ في النفوس... هكذا يفتتح "امرؤ القيس" لوحته الثانية:

ألاَ رُبَّ يَـوْم لَـكَ مِـنْـهُـنَّ صَـالِـح
وَلاَ سِـيَّـمَـا يَـوْمٌ بِـدَارَةِ جُـلْـجُـلِ [1]

(1) دارة جلجل: اسم مكان.

تقدم هذه اللوحة عبر بنية سردية وصفية، تتنوع فيها حكايات الشاعر مع المرأة.. يبدو "امرؤ القيس" هنا مشدودًا إلى هذه الأيام وما كان بها من مرح، إنه لا يكاد يذكر يوما حتى يتركه إلى غيره، فالأيام التي تمتع فيها باللهو كثيرة، وكلها تستحق أن تروى، وكلها مما يساعد على تضميد الجراح أو يعمل على نكئها.

لنقل إن هذه اللوحة بذاتها تقدم منظومة حِجاجية تستند في مجملها على "حجج الواقع" التي تمتاز بقوتها حتى إنها لتبدو وكأنها حقيقة أو واقعة حقيقية، وكأنها هنا تبرر البكاء في اللوحة السابقة، أو كأنها تجيب عن سؤال البكاء السابق، يريد "امرؤ القيس" أن يقول لنا: إن الذاكرة مثقلة بالذكريات، وإنها لذكريات حلوة، لا يمكنها أن تغدو أطلالًا، لا يمكنها أن تضيع في رمال الصحراء.

تفتتح الأداة (ألا) المشهد، أو الأيام التي أخذت في التّزاحم على عقل "امرئ القيس"، فما أكثر الأيام التي يمكن أن يُطلق عليها "صالحة"، وهذا ما تقوم به خير قيام "حجة التماثل" التي يقوم بها تكرار الدال يوم على هذا النحو المؤثر موسيقيًّا، حيث يرد العجز على الصدر، فيتماثل اليومان في الصلاح، وتصعد الدلالة بالثاني لتمنحه مزيدًا من الصلاح جديرًا بالتوقف إزاءه وسرد حكايته التي تميزه.

والصلاح الذي يفهمه "امرؤ القيس" لا معنى له غير هذه الصحبة اللّاهية، وأن هذا اليوم كان له، ودون أن يفصل لنا كثيرًا في اليوم الأول ينتقل إلى اليوم الذي يفوقه، وهو "دارة جُلْجُل"... الذي تربو ذكرى صلاحه على غيره من الأيام.

ويَـوْمَ عَـقَـرْتُ (لِـلْـعَـذَارَى) مَـطِـيَّـتِي....

فَظَلَّ (العَذَارَى) يَرْتَمِيْنَ بِلَحْمِهَا
وشَحْمٍ،
كَهُدَّابِ الدِّمَقْسِ المُفَتَّلِ[1]

تتوالى "الحُجج والمشاهد التي تؤسَّس على "بنية للواقع" على نحو متتابع ومطَّرد، تستدعي الذات ذكريات السعادة في مقابل الحاضر الذي لا يعد بغير الفقد.. فهذا يوم ينعطف على سابقه، يكمله، ويمنحه الحيوية؛ لقد بلغ هذا اليوم الغاية من المرح، ومن الوصف الدقيق، عبر الفعلين المشبعين بقوة الاستمرار وامتداد الحدث أو الرغبة في استبقائه:

"ظلّ"، "ويرتمين"...!!

يقوم التكرار - بطبيعة الحال - بوظيفة تأكيدية، وهذا ما نجده هنا، ولكنه بالإضافة إلى ذلك يركز أعيننا على الجانب اللّاهي في المشهد؛ فالعذارى هن من يتصدرْن الفعل، فمن أجلهنّ عقر الشاعر ناقته، وقد قابلن هديه الكريم بهذا الفعل المتجدد العابث: يرتمين..!

ولا شكّ أن الصورة حيَّة وأخّاذة، وهي بذاتها تشيع البهجة، ولا أحبّ أن أتجاوز هنا هذا "الخيال الواقعي" الذي "ينشئ الواقعة" إلى غيره من التفاسير التي تحدثت عن فعل طقسي يتعلق بنحر "المطية" ولهو العذارى... فلا غاية هنا أكثر من وصف اللهو والتأكيد عليه عبر هذا التشكيل الدقيق، فعقر المطية - وأنت تعرف ضرورتها وأهميتها في هذه الصحراء - بلغ الغاية القصوى من التّماهي في اللحظة اللاهية، وهذا ما قابلته العذارى

(1) ظل يفعل كذا: إذا فعله نهارا. يرتمين بلحمها: يتهادينه. الدمقس: كل ثوب أبيض من كتان مفتول أو أبريسم مفتول. وقيل: الحرير.

بفعل مناظر له، فقد بدون وكأنهن قد ذهلن عن أنفسهنّ فــظللن النهار كله "يرتمين" وهو الفعل الذي بلغ الغاية من اللهو... يترتب هذا على ذاك ضمن منطق سببي واقعي = عقر الشاعر للناقة واستجابة العذارى للهو. قربان وقبول. لقد كان هذا بقدر ذاك.

لا ينتهي السرد هنا عن رصد ما جرى، وإنما يتقدم التشبيه ليمنح اللهو الحلو فضاءً واسعًا ممتدًّا، فـ(الشحم) وهن يتهادين به ويتجاذبنه أشبه ما يكون بالحرير المنسوج (المفتول) بدقة، ولا شك أنك تتساءل عن العلاقة بين الاثنين، ولكن دعنا من البحث في العلاقة والجهة الجامعة، فقد حجزتنا كثيرًا عن إدراك جماليات الشعر، الصورة هنا تستبقي الفعل في الزمان، تضع العَرَضي والزمني (يرتمين) في فضاء التخييل الرحيب، تنتقل من ضيق السرد ونثرية الواقع إلى فضاء الشعر.

(خِـدْر عُنيزة)

طبقًا للحكاية التي قدمناها بين يدي المعلقة، فإن هذا اليوم تتمة لليوم السابق، وطبقًا لتأويلنا هنا، فإن هذا يوم جديد، يقدم لنا مشهدًا آخر من مشاهد اللهو مع عنيزة، يقول:

وهذا هو اليوم الأكثر أهمية، ليس لامتداده فحسب على امتداد خمسة أبيات، ولكن لأننا نسمع هنا صوت "عنيزة"/ فاطمة، ستهيمن هنا البنية الحوارية على الخطاب:

ويَـوْمَ دَخَـلْـتُ الـخِـدْرَ خِـدْرَ عُـنَـيْـزَةٍ،

فَـقَالَـتْ: لَكَ الـوَيْـلاَتُ؛

إنَّكَ مُرْجِلِي..!

تَقُولُ:

- وقَدْ مَالَ الغَبِيْطُ بِنَا مَعًا -

عَقَرْتَ بَعِيْرِي يَا (امْرأَ القَيْسِ)؛

فَانْزِلِ...!![1]

يُراكم امرؤ القيس الأيام التي تؤسس لحجج واقعية، فتتأكد حقيقة اللهو من أكثر من زاوية، لا يمكننا تخيل اللّهو بأكثر من هذا، ولا يمكننا أن نتحدث عن التصوير الدقيق للدلالة الإيروتيكية بأكثر من هذا، هنا مشهد الحوار بين رجل وامرأة متعينة باللقب (عنيزة) وبعد قليل سوف يعينها بالاسم (فاطمة)، لا حقيقة آكد من اسم العلم، إنه لا يتحدث عن مجرد امرأة وإنما يتحدث عن امرأة يعيّنها تارة باللقب وأخرى بالاسم، إنه لا يترك مجالا لتشكك القارئ أو المتلقي فيما يرويه.

لا تستجيب عنيزة، تبدو رافضة من حيث الشّكل، فهي تدعو عليه بالويلات..! ولكنها دعوة ظاهرها عليه، وباطنها له.. فهناك أدعية عربية يقولها العرب لمن يبهرهم في معرض الدعاء عليه، والسبب فيما يقول "الزوزنيّ": "والعرب تفعل ذلك صرفًا لعين الكمال عمن تدعو عليه"، ومنه قولهم: قاتله الله ما أفصحه..!".

لقد استطاع "امرؤ القيس" أن يبهر "عنيزة"، فتمنَّعت وهي تقْبَل، واعترضت وهي تدعو، وأقبلت وهي تحذّر، تقول:

---

(1) الخدر: الهودج. عنيزة: اسم عشيقته أو لقب لفاطمة. الويلات: شدة العذاب. مرجلي: أسير على رجلي. الغبيط: رحْل أو نوع من الهوادج.

إنك مرجلي..!

فانزل...!

لا يفعل السرد شيئًا غير إطالة أمد اللحظة، السّرد هنا يقاوم النسيان، لا تأتي لحظات السَّعادة كثيرًا، ولا يمكن للإنسان سوى أن يحتفل بأوقات انتصاره ومقاومته، لا يقدم السرد هنا المرأة باعتبارها طرفًا منكرًا أو متلقيا سلبيًا، ولكنها تقول ويقال لها، ليس هذا فحسب، وإنما تنجز – فيما يقول اللسانيون – عدة أفعال تقصد بها تغيير الواقع الماثل[1].

فهي تحذر أولًا عبر الدعاء، ثم تأمره ثانيًا بالنزول.. ولكننا هنا في عالم الشعر، هنا تتحول الطاقات الإنجازية في الفعل إلى عكس دلالتها المعجمية، إنها تبقي الواقع كما هو؛ فالاعتراض قَبول، والأمر بالنزول استبقاء ودعوة إلى المزيد من القرب.. هذا مشهد مشحون بطاقة أنثوية باذخة، وهذا ما يدركه الشاعر الخبير؛ ففي الوقت الذي تطلب منه النزول يرد عليها بما يفيد إدراكه للدلالة المقصودة:

فَقُلْتُ لَهَا:

سِيْرِي وأَرْخِي زِمَامَه،

ولاَ تُبْعِدِيْنِي مِنْ جَنَاكِ المُعَلَّلِ

تربط الفاء هنا على نحو مدهش وغير متوقع بين قولها وقوله، بين حجتها وحُجته؛ فيتأكد بها – هنا – المعنى الباطن وليس الظاهر من قول "عنيزة"... وعليه، تتحول الذات الشاعرة إلى إنجاز فعل آخر، يفيد إدراك الشاعر التام لمقصد الكلام: فقلت لها سيري...!

(1) للتوسع انظر: أوستين نظرية أفعال الكلام العامة كيف ننجز الأشياء بالكلام ترجمة: عبد القادر قنيني. أفريقيا الشرق 1991م.

لا يقول الشعر كل شيء، إنه باستمرار يقول كلامًا كثيفًا مكتنزًا، ومن الجيد أنه كذلك، أو هو جيد لأنه كذلك، وحين يكون المشهد إيروتيكيًّا مثل هذا، يزداد الحذف جمالًا وبهاء، ويمكن للمعنى أن يمتدّ، وهذا بالضبط ما يريده الشاعر، إنه يقاوم بذكرى "عنيزة" هشاشة اللحظة المعيشة وما انطوت عليه من خذلان؛ فيطيل ما استطاع أوقات البهجة، ويترك الدلالة كي تتشكّل بلا توقف، وتمتد دون تحديد.

لتأخذ إذن ما يكفينا من الوقت في هذا اليوم، وبعد أن تنتهي سينقلك "امرؤ القيس" إلى آخر أيام هذه اللوحة، يوم آخر لـ"فاطمة/ عنيزة"، سيتحدث عن فاطمة ولن يذكر "عنيزة"، عن الاسم لا اللقب، سوف يطلعنا عن وجه آخر لـ"فاطمة"، وفي الوقت نفسه سوف يطلعنا عمّا في قلبه، يقول:

ويَـوْمـًا عَـلَـى ظَـهْـرِ الكَثِـيْـبِ
تَعَذَّرَتْ، عَـلَـيَّ،
وَآلَـتْ حَـلْـفَـةً لـم تَـحَـلَّـلِ
أفـاطِـمَ مَـهْـلًا،
بَـعْـضَ هَـذَا التَّـدَلُّلِ...!!
وإِنْ كُنْتِ قَدْ أزمعْتِ صَرْمِي
فَأَجْمِلِي...!![1]

لا يزال الشَّاعر يتبع التقنية ذاتها، تقنية تراكم المشاهد التي تؤسِّس للواقع، أو تستعيد ذكراه بإعادة تشييده مرة أخرى عبر هذا السرد المتتابع.

(1) أزمعتُ الأمر: وطنت نفسي عليه.

ومن الصّعب أن تتجاهل دلالة المكان هنا، إنه على ظهر الكثيب، وهو لا يختلف كثيرًا عن المكان السابق (خدر عنيزة). فالأماكن التي تشكّلت ذكرى الحب في رحابها أماكن تتسم بالقلق؛ فلا تعرف الثبات أو الاستقرار، سواء أكان المشهد إيجابيًا بالنسبة له أم كان على العكس من ذلك.

وهنا، بالإضافة إلى ما سبق، يتصل التباس المكان بفعل القسم، القسم حجة ذات سلطة قوية؛ إذ تُنشئ واقعًا جديدًا، وتنجز ما لم تقدر على إنجازه الأفعال العادية.. لم يحدد لنا النص بماذا أقسمت "فاطمة"، ولكنه يؤكد لنا أن هذا القسم قد أنجز واقعًا جديدًا، جعل الشاعر يتراجع عمّا أزمع عليه، ويتبنى موقفًا جديدًا أو إستراتيجية حجاجية جديدة.

ولكن يبقى السؤال: لماذا يُصرُّ الشاعر على أن تكون علاقات الحب شديدة الالتباس وفي أماكن قلقة؟ لماذا يفكر على هذا النَّحْو؟ أو لماذا يجعل فعل الحب قلقًا هكذا؟

هناك اجتهادات كثيرة، يمكنك أن تتحدث عن عمق الشعور بالهشاشة، فنحن في رحاب الأطلال والمعالم الدّارسة، وأن كل شيء عابر مهما طال أمده، ويمكنك أن تتحدث عن رغبة هائلة في مقاومة كل هذا، يمكنك أن تتحدث عن تقدير كبير لمعنى الحياة رغم كل تحولاتها. إنها عابرة، الشخوص عابرة، والأماكن عابرة، والذكريات تعيد بعث ما مات أو ما يوشك على الموت والزّوال، ولكن الحياة نفسها باقية، الحياة أكبر من الأفراد والأماكن.

لقد تعذّر الوصول إلى فاطمة على ظهر الكثيب، لقد أقسمت وأبرّت قسمها، هنا ترينا القصيدة وجهًا آخر من وجوه العاشق، إنه ينادي فاطمة راجيًا منها أن تتلطف في قطيعته.

أغَـرَّكِ مِـنِّي أنَّ حُـبَّـكِ

قَـاتِـلِـي؟!

وأنَّـكِ – مَـهْـمَـا تَـأمُـرِي القَـلْـبَ –

يَفْعَـلِ؟!

هذا البيت يقطر حزنًا عذبًا، لا يريد السؤال جوابًا بقدر ما يفصح عن حقيقة هذا الحب ويدعوها إلى التمهل في قرارها. عبر الاستفهام المستنكر تتكشف الحقائق، كل استفهام ينطوي على جوابه، أو ينطوي على "حقيقة جوابه". ولكن لماذا تريد "فاطمة" أن تهجر الشاعر وهي تعلم أنها تملك قلبه، وأن بمقدورها أن تأمره فيُطيع؟

تبدو المسافة شاسعة بين ما يبحث عنه الشاعر المضطرب وما تبحث عنه فاطمة، ولعل هذا ما يجلوه لك البيت التالي:

وَمَـا ذَرَفَـتْ عَـيْـنَـاكِ

إلاَّ لِـتَـضْـرِبِـي

بِـسَـهْـمَـيْـكِ

فِـي أعْـشَـارِ قَـلْـبٍ مُـقَـتَّـلِ..![1]

تتأسس هذه الحجة هنا على ما قبلها؛ فهي بمثابة التفسير أو التعليل لفعل البكاء. لقد أدركت "فاطمة" عظم تأثيرها عليه، كما أدركت ضعفه تجاهها، وهنا تقدم أقوى أسلحتها لتقضي تمامًا على كل ما بقى لديه من

(1) يقول: ما بكيت إلا لتجرحي قلبًا مُعَشَّـرًا، أي مُكسَّـرًا. يُقال: بُرْمةٌ أعشارٌ وقدحٌ أعشارٌ: إذا كانت قطعا صغيرة. المقتل: المذلل. والمعنى: بكيت لتجعلي قلبي مُقطَّعًا مُخَرَّقًا فاسدًا.

قدرة على المقاومة. والمدهش أن الشاعر يُدْرك ذلك، ويُنجز خطابًا مضادًا يتهمهما فيه بالخداع في هذا البكاء.

وعلى طريقة الشروح والنقد القديم، فقد اعتبر هذا البيت أرقّ بيت قالته العرب؛ فقد بكت فاطمة بشدة، ورمت قلب الشاعر بسهميها (أي العينين) في القلب المقتل (أي العليل). لقد أصيب القلب، ولم يعد قادرًا على التحمل.

لقد نبه "امرؤ القيس" الشعراء من بعده إلى عين الحبيبة، وإلى نفاذ النظرة وأثرها على القلب، ومن الآن فصاعدًا ستغدو العينان مرتكزًا جماليا في دائرة العشق ما دام الشعر والشعراء..!

لقد نفذ هذا المعنى في كثير من أبيات النسيب فيما بعد، وأنت بالتأكيد تتذكر قول جرير (ت110هـ) في عيني حبيبته:

إِنَّ العُيونَ الَّتي في طَرفِها حَوَرٌ

قَتَلنَنا ثُمَّ لَم يُحيِينَ قَتلانا

يَصرَعنَ ذا اللُّبِّ حَتّى لا حِراكَ بِهِ

وَهُنَّ أَضعَفُ خَلقِ اللهِ أَركانا

كما أنك تذكر قول ابن الرومي (ت 238هـ):

نظرتْ،

فأقصدتِ الفؤادَ بسهمِها

ثم انثنَتْ نَحْوِي،

فكِدتُ أَهيـــمُ

ويْلاهُ إنْ نَظَرتْ،

وإن هِيَ أعْرضتْ

وقْعُ السِّهام ونَزْعُهُنَّ أليــمُ

لا أريد أن أطيل عليك، ولكني أحببت أن ألفت انتباهك إلى الطريقة التي تتسرب بها المعاني في نصوص الشعراء وأخيلتهم، وأحببت أكثر أن أريك قدم "امرئ القيس" العالية وإقرار اللاحقين بتقدمه[1].

لقد كان قلب "امرئ" القيس مقتّلًا ممزقًا، مرتهنًا بعشق لا يعرف المدى، والقلب لا يكون على هذا النحو إلا إذا كان قلب عاشق، لا يعرف الاستقرار ولا الراحة، وكأنه يعيش دائمًا "على جسر من التعب"... على حدّ قول أبي تمّام[2].

يعرف العاشق مدى تمكّن العشق من قلبه، ولكنه يوحي أيضًا بقدرته على تجاوز محنته، إنه يبدو متماسكًا، أو يُحبُّ أن يوحي لنا بقدرته على تقبّل مصيره، ولكن لا يجب أن تأخذ الشعر على ظاهره، فالتّماسك المُعلن يستند إلى حجة من الصعب الاعتراض عليها، وهي:

وَإنْ تـكُ قـد سـاءتـكِ مـني خَليقَةٌ

فسُلّي ثيـابي

مـن ثيـابِكِ تَـنْسُـلِ[3]

(1) راجع: أبو هلال العسكري: ديوان المعاني، (ج) الأول، دار الجيل، بيروت (ب – ت) ص230 وما بعدها.

(2) في بيته الذي يمدح به المعتصم في بائيته الشهيرة: بصرت بالراحة الكبرى، فلم ترها، تنال إلا على جسر من التعب.

(3) النسول: سقوط الريش والوبر والصوف: يقال: نسل ريش الطائر ينسل نسولا (الزوزني).

يرى دارسو الحجاج أن الحجة حين تكون صورة تكتسب قوة مضاعفة؛ حيث يصعب الاعتراض عليها؛ فالشاعر يقرّ باحتمالية أن تكون "فاطمة" على حق فيما انتوته من هجر وصرم، فمن الوارد أن يكون اقترف خطأ ما، أو أن خلقًا من أخلاقه لا يرضيها، وهذه - كما ترى - حجة منطقية، تستند إلى ما يعتري الإنسان من نقص، وأنه لا أحد يحظى بالكمال.

ولكن انظر كيف صاغ البيت الثاني صياغة استعارية جعلت من المحال على "فاطمة" أن تفعل ما عزمت عليه؛ حيث تشير المفردة "سُلي" إلى حقيقة هذا الحب ورسوخه، بكل ما تنطوي عليه من نزع وألم، فلا أحد يُقْدم على هذا إلا أصاب نفسه أولًا قبل أن يصيب الطرف الآخر.

لقد ذكّرت مفردة الثياب هنا الشُّراح بقول القرآن الكريم: "وثيابك فطهر"، وقالوا: إن المقصود بالثياب هنا القلب، ويكون المعنى ردي عليّ قلبي كي أفارقك.. وهذا توسّع في المعنى أفاء به على الشّراح هذا التفاعل بين النص الكريم والقصيدة[1].

لقد ذكّرت مفردة الثياب بهذا المعنى، ولكن الحقيقة أن المعنى في القصيدة دوائر من التّدليل والحجج المكثفة التي ترتكز على عنف الفعل "سُلي"؛ فهنا قدر لا يُستهان به من الآلام؛ فالثياب مجرد دائرة تؤشر لمستوى من التداخل بين القلبين والعاشقين. الثياب هنا هوية متحدة، واستبدالها ليس هينًا؛ استبدالها استلال وانتزاع.

ومهما يكن من أمر "فاطمة" و"امرئ القيس" هنا، فمن الواضح أن القطيعة التي تهدد بها ليست إلا دلالًا، وأنّ الدّمع الذي جرى من عينيها

(1) ولك أن تعده من قبيل تأثير اللاحق في السابق، وهو أحد الفروض التي نسعى إلى اختبارها هنا، حيث يغدو النص القديم موضوعًا للتأويل بأثر من النص الجديد.

هو أيضًا ليس إلا دلالًا، وأن "امرأ القيس" لا يُفكّر في هجرها، ولا قِبَل له بذلك... وهذا يعني أن لعبة الحجج بينهما تظهر خلاف ما تبطن، وأن علاقته بـ"فاطمة" هنا مُحمّلة بطاقة إيروتيكية، لم تصنعها الصورة الأخيرة التي جعلت الثِّياب في الثِّياب، والقلب في القلب فحسب، وإنما صنعها الدّلال والتّدلل والتّحنُّث والرّجاء، وادّعاء الهجر أيضًا.

اللّوحة الثَّالثة

(بيضة الخِدْر)

يُكثر الشُّراح من الكلام حول بيضة الخدر[1]، والشّرح بطبيعته يستهدف الإبانة والتحديد، ويمكنك أن تقرأ في الشروح كلامًا كثيرًا، لا يخلو من غرابة في الحقيقة، حول ما هي بيضة الخدر، أو لماذا استعار امرؤ القيس هذا التركيب للتعبير عن هذه المرأة؟

يتحدث "امرؤ القيس" عن امرأة مصونة داخل حمى لا يسهل اختراقه، لمناعته وحصانته، إنها امرأة استثنائية؛ إذ لا أحد يستطيع أن يتجاوز هذه الحجب الطبيعية ويرى ما وراءها فضلًا عن أن يتعشقها.

تحتاج المرأة داخل الخدر إلى كثير من الجسارة، وتحتاج معرفة ما وراء الحجب إلى كثير من التبصر، وفيما يبدو أن "امرأ القيس" - وهو يتحدث بيقين ويخوض المغامرة - يمتلك مثل هذه البصيرة ويلحّ على هذه الدعوة، وهذا ما جعل النّقاد في هذه اللوحة تحديدًا ينتبهون إلى دقة الرمز الذي

(1) يقول الزوزني: والنساء يشبهن بالبيضة من ثلاثة أوجه، أحدها: بالصحة والسلامة عن الطمث، والثاني: في الصيانة والستر لأن الطائر يصون بيضه ويحضنه. والثالث: في صفاء اللون، لأن البيض يكون صافي اللون نقيه إذا كان تحت الطائر، وربما شبهت النساء ببيض النعام، وأريد أنهن بيض تشوب ألوانهن صفرة يسيرة، وكذلك لون بيض النعام.

تمثّله المرأة، وأنّ "امرأ القيس" يتحدث عن أفكار أساسية في الحياة عمومًا وفي الصحراء بشكل خاص، وهذه الأفكار تحتاج إلى بصيرة وجسارة.. وقد لفت انتباهنا "مصطفى ناصف" إلى قيمة "التبصر" في الشعر الجاهلي، وذكرنا بقول زهير:

تبَصّرْ خليلي هلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنٍ
تَحَمَّلْنَ بالعَلياءِ مِنْ فوقِ جُرْثُمِ

يُعلّق "ناصف" قائلًا: "ولهذا التَّبصر مدلول ذو شأن. ونحن لا ننكر أنه يختلط بعاطفة تشبه الحزن أو الإشفاق، ولكنه ليس حزنًا ضريرًا، بل هو أقرب إلى النور والتفتح والإشراق... كذلك نلاحظ أن هذا التبصر هو في هذا المقام إعمال للقلب"[(1)].

لا يتشكك "امرؤ القيس" في بيضة الخدر، إنه يحدثنا حديث العالم الخبير، ليس هذا فحسب، وإنما يتحدث عن مغامرته معها، وكيف كان جسورًا وهو يخوض الطريق إليها متحديا حرَّاسها:

وبَـيْضَـةِ خِـدْرٍ، لاَ يُـرَامُ خِـبَـاؤُهَـا
تَـمَـتَّـعْـتُ، مِنْ لَـهْـوٍ بِـهَـا غَـيْرَ مُعْجَلِ
تَـجَـاوَزْتُ أحْـرَاسًا إِلَـيْـهَـا وَمَـعْـشَـرًا
عَـلَـيَّ حِـرَاصًا لَـوْ يُـسِـرُّوْنَ مَـقْـتَـلي[(2)]

(1) د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، سابق ص 63.
(2) امرأة كأنها بيضة في خدرها، شبهها بها لصفائها ورقتها. الخباء: البيت. غير معجل: غير خائف.. يسرون مقتلي: أي حراص على إسرار قتلي ويسرون من الأضداد: يقال: أسررت الشيء إذا أخفيته. ويقال: أسررت الشيء إذا أظهرته.

تحاول الأبيات السابقة مَسْرحة الحدث، وتقديم ما يحفّ به من صعاب، وحاجة العاشق إلى الاقتحام على ما فيه من خطورة، إنه يختار لذلك كلمات دالة: أحراسًا ومعشرًا.. "بالتركيز على المُهمّة في الوصف الأول، وعلاقة الدم في الاسم الثاني مع اختيار صيغة الجمع فيهما معًا؛ حتى ينطلق الخيال في تصور الكيفية التي تمّ بها التجاوز، وما تستوجبه من قدرات خاصة، وما يمكن أن يكون وقع خلالها من معاناة"[(1)].

ولولا تأكيد النص على فعل التمتع وبصيغة المضي (تمتعتُ) لكنا إزاء "سُلّم حجاجي هابط"؛ مفاده:

أن من كان هذا شأنها من المنعة الذاتية، بالإضافة إلى المنعة التي يمنحها لها أهلها أن تتركها وترحل عنها، إما يأسًا من الوصول إليها أو خوفًا من حراسها...!

ولكن النص يستمر في تقديم صورة للبطل العاشق، الذي لا يبالي بكل هذه الصعاب، ويجترح كل ما شأنه أن يصله بها، ليغدو "التساؤل المضمر"[(2)] فعلًا ضمنيًّا يقوم به المتلقي من الفور:

وكيف سيقتحم الشاعر هذه الحصون؟ وما خسائره؟ وهذا تساؤل لا تتوالى بمقتضاه الحجج فحسب، وإنّما يضمن استمرار السَّرد، وترهيف حِدّة التشويق:

---

(1) د. صلاح رزق: المعلقات العشر، سابق، ص190.

(2) يقول ميار: "إن الصورة البلاغية إذا ما طرحت في الخطاب، فذاك يعني أن سؤالا طرح فيه، والسؤال يستدعي بالضرورة جوابا (بروبليماتولوجيا: إشكاليا) يستفهم السامع ويدعوه إلى الإجابة عن السؤال المطروح، بتجاوز ظاهر اللفظ الحامل، فالجواب سؤال في حد ذاته، لأنه يحدد وجهًا واحدا من الجواب وتبقى بقية الوجوه متعلقة بأسئلة جديدة". محمد علي القارصي: البلاغة والحجاج من خلال نظرية المساءلة لميشال ميار ص396 ضمن كتاب: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم" مرجع سابق.

إِذَا مَا الثُّرَيَّا فِي السَّمَاءِ
(تَعَرَّضَتْ)
(تَعَرُّضَ)
أَثْنَاءَ الوِشَاحِ المُفَصَّلِ[1]

يقول الشُّراح: إنّ امرأ القيس يؤطر لزمن الاقتحام، فيقول: تجاوزت إليها وقت إبداء الثريا عرضها في السماء..!!

بالتأكيد لا يتناسب قول الشراح مع ما نذهب إليه؛ فالبيت مشحون بطاقة تصويرية تخييلية هائلة، وحتمًا سنحتاج إلى بذل جهد كبير لندرك العلاقة المظنونة بين مجموعة الثريا والوشاح المزين بالخرز.

فهناك براح تخييليّ في الصورة يجعل البحث في فكرة "الجهة الجامعة" غير مجدٍ؛ فالطاقة الإشراقية بين مجموعة الثريا ووشاح المرأة أقرب إلى حديث العلامات ومنطق الإشارات التي تحفز على الفعل، وتمدّ النفس بطاقة هائلة من خارجها، وكأنها مدفوعة بتأييد السماء، أو كأننا إزاء تصريح سماويّ بالعبور والاجتياز، أو إزاء مباركة اتفقت فيها زينة السماء أو مجموعة نجوم الثريا الموشِّحة لها بزينة كأنها وشاح المرأة الذي نُسجت فيه حبّات الخرز، وتتوسط اللؤلؤة بين كل خرزة وأختها، ويتوسط الوشاح وسط المرأة كما تتوسط الثريا وسط السماء.

لا يتحدث "امرؤ القيس" عن زمان الاجتياز بقدر ما يتحدث عن مبشرات النجاح التي لا يصعب اعتبارها إحدى الطقوس القديمة، أو إحدى المعتقدات الشعبية التي كانت متداولة..

---

(1) التَّعرض: الاستقبال. والأثناء: النواحي والأوقات. الوشاح: خرز يعمل من كل لون. والمفصل: الذي فصل بالزبرجد. وأثناء الوشاح: نواحيه ومنقطعه.

يقوم التكرار هنا، بالإضافة إلى دوره الموسيقي، بنسج حجة المطابقة بين طرفي التشبيه، هذا التماثل بين المشهدين أخَّاذ ولا يمكن أن يمر عرضًا على شاعر مثل "امرئ القيس"، هذا بناء للصورة بأداة تتعمد المماهاة بين النجوم والمرأة، ومن ثم بين الذات وغايتها، وأي غاية تلك حين يغدو الهدف نجومَ السماء؟

نتابع:

فَجِئْتُ،

-وَقَدْ نَضَّتْ لِنَوْمٍ ثِيَابَهَا-

لَدَى السِّتْرِ إلاَّ لِبْسَةَ المُتَفَضِّلِ

فَقَالَتْ: يَمِيْنَ اللهِ، مَا لَكَ حِيْلَةٌ..!!

وَمَا إِنْ أَرَى عَنْكَ الغَوَايَةَ تَنْجَلِي..!![1]

يبدو فعل المجيء واثقًا من النتيجة، وتوالي الفاء بين الحجج وترتبها، فكمال الاستعداد السابق، من قبل الذات الفاعلة، ترتّب عليه كمال الاستعداد من قبل المرأة أو الذات المنتظرة، تبدو هنا الحركة منطقية، وكأن "بيضة الخدر" كانت في انتظار اللحظة، هذا ما تؤشر له جملة الحال: "وقد نضت لنوم ثيابها"، رغم أنها تبدو فعلًا عفويًّا لا تعمّد فيه.

كما أن اللقاء هنا مكافأة على اجتياز الأحراس والموانع التي سبق بيانها، ولا تنتظر "بيضة الخدر" أي عاشق، إنها تنتظر عاشقًا مدفوعًا بالغواية إلى المدى الأقصى؛ فما يبحث عنه يسكنه ويحركه ويذلل له الصعاب. فالأحلام - فيما يقول امرؤ القيس - لا تتحقق بالتمني، ولا تمنح الأمانيُّ الكبار نفسها لكل طارق أو خابط ليل...!!

(1) نضت: ألقت ثيابها عنها. لبسة المتفضل: الثياب التي تلي الجسد. لبسة: حال اللابس وهيئته.

خَرَجْتُ بِهَا،

أَمْشِي،

تَجُرُّ وَرَاءَنَـا،

عَلَـى أَثَرَيْنا،

ذَيْلَ مِرْطٍ مُرَحَّـلِ[1]

لا يمكننا الحديث عن الثقة بأكثر مما في الفعل: "خرجتُ بها"، الأمر يشبه الغوص بحثًا عن لؤلؤة مستحيلة، لا يفكر فيها إلا فتى مقدام. يؤشر الفعل لمعنى التملك بقدر ما يشير إلى دلالات الظَّفر، وهنا يلتقي الاثنان على أمر واحد؛ فـ"بيضة الخدر" تحرص على فارسها، وتبذل له قدر ما بذل لها، وتعمل على حمايته قدر ما تحمَّل في الوصول إليها، وعلى هذا ينسجم الفعلان:

خرجت بها..... تجرّ (هي) وراءنا..!

الفعل والاستجابة، التَّملك والطاعة، الاجتياز والاطمئنان إلى الغاية، الفعل والإنجاز، السعي والاتحاد...

فَلَمَّا أجَزْنَا سَاحَةَ الحَيِّ وانْتَحَى

.....

هَصَرْتُ بِفَوْدَيْ رَأْسِهَا،

فَتَمَايَلَـتْ عَليَّ

(1) المرط: كساء من خز أو صوف أو غيره. المرحل: المنقوش بنقوش تشبه رحال الإبل.

هَضِيْمَ الكَشْحِ،
رَيَّا المُخَلْخَلِ

تبرز هنا – وهذا متوقّع– الجملة الشرطية، والجملة الشرطية مُحكمة. ولذا فهي عنوان الثقة والتملك التام. ترتبط حُجّة الشرط بحُجّة الجواب، بحيث يؤدي هذا إلى ذاك. تبدو جملة الشرط مشحونة بأقصى حد من الثقة، أو لنقل إنها تجسد معنى البطولة على نحو كامل.

لقد اختفت الممانعة تمامًا، وصار الحضور الفعلي: **"هصرت فتمايلت"** مركَّزًا؛ فهنا قدر من الزهو لا يُطاول، وقدر من الاستجابة يضع أفق الفعل في الانتظار، وقد يطول بنا الوقوف أمام الدلالات الدقيقة للفعلين المختارين: هصرت.. فتمايلت.. بكل ما يوحي به الأول من استقطار ما في الحب من متعة، وبكل ما يوحي به الثاني من استجابة وطاعة مشحونة بمعنى الدلال الأنثوي.

في الأبيات التالية سيعود "امرؤ القيس" إلى "بيضة الخدر" أو ما هي؟ وهذا وقت التعريف، والتعريف حُجّة امتياز وتجنيب وفرز، التعريف يحدد لنا الماهية ويقدم لنا الحقيقة، ليس هذا فحسب، ولكنه يُجيبنا عن السؤال الذي يدور في أذهاننا الآن: هل كانت بيضة الخدر تستحق كل هذا العناء؟

وعبر ثلاثة عشر بيتًا متصلة يقدم امرؤ القيس (بيضة الخدر)، عبر "حجة التعريف" وهي حجة تقوم بطبيعتها على التحديد الذي يصعب الاعتراض عليه، فهي حجة "شبه منطقية"، تفصل بين الذوات وتميز هذا عن ذاك... وهي تقوم بذلك بشكل عام، في النثر والشعر، ولكنها تفعل ذلك

في الخطاب الشعري على نحْوٍ مختلف، لتُحْدث ما يمكن وصفه بالالتباس المميّز أو الالتباس الشعري[1].

فـ"الحُجّة" هنا تُعرّف، ولكنها - وهي تفعل ذلك - تفتح آفاقًا من التأويل لا حدّ لها، واللافت أن هذا التعريف لا يناظر (بيضة الخدر) فيه إلا تعريفه للفرس، على نحو يجعلنا نربط بين هاتين الوحدتين، ونراهما معًا على نحو متناظرٍ على جدارية المعلقة، فهما تجليان لِهَمّ واحد، وطموح واحد، هل أقول: إنَّ الفرس يلتبس ببيضة الخدر بقدر ما تلتبس هي به؟ سنرى ذلك فيما هو مقبل من هذه الفقرات.

مُهَفْهَفَـةٌ،

بَيْضَـاءُ،

غَيْرُ مُفَاضَـةٍ

تَرَائِبُهَـا مَصْقُولَةٌ

كَالسَّجَنْجَـلِ

يقدِّم الشاعر الأوصاف/ الحجج الواضحة التي لا لبس فيها، فهي: مهفهفة: خفيفة اللحم، ليست رهلة، ولا ضخمة، غير مفاضة: مسترخية البطن. ترائبها مصقولة: عنقها براق مثل الذهب أو الفضة أو المرآة على اختلاف بين الشراح في معنى السجنجل. وهذا يعني أن "امرأ القيس" لا يتكلم عن امرأة مجازية، وإنما يتكلم عن امرأة حقيقية، أو قل: إنه يتحدث

(1) أضف إلى ذلك أن التعريف أحد تبديات الحجج "شبه المنطقية" التي يعرف بها المحتج المفاهيم والأشياء بشكل يفتقد إلى الضبط والتحديد، ولكنها تبدو من القوة بحيث يصعب دفعها أو دحضها، ولأنها تفتقر إلى صرامة الضبط وصفت بـ"شبه المنطقية". (انظر: د. عبد الله صولة: أهم نظريات الحجاج، سابق).

عن المرأة النموذج، وهذا بطبيعة الحال هو المتوقع بالنسبة لحجة التعريف.. وهذه أوصاف كما ترى محددة واضحة، قد تنطبق على جميلات قليلات، ولكنّ ما يرمي إليه الشاعر استثناء لا مثيل له، وتفرد لا يشتبه بغيره، وهذا ما يفسر لك ابتداء البيت التالي بالتشبيه:

كَبِكْرِ المُقَانَاةِ البَيَاضَ بِصُفْـرَةٍ

غَـذَاهَا نَمِيرُ المَاءِ

غَيْرُ المُحَلَّـلِ[1]

تفتح كاف التشبيه للحجج الظاهرة السابقة منفذًا واسعًا في الخيال، فهذا البيت يرتدّ – تخييليًا – على الأوصاف المحددة السابقة، حيث تتعمق به الحجج على مستوى الشعور والتصور، لنعود مرة أخرى إلى ما لا يُدرك، إلى البكارة المكنونة داخل الصَّدفة، وإلى الماء النَّقيّ الذي لم يطرقه أحد من قبل فينال من نقائه وصفائه..

يتحدث "امرؤ القيس عن لؤلؤة" مكنونة، عن بياض يختلط بصفرة، والبياض الذي تشوبه الصُّفرة نسق تعبيري تجده كثيرًا في الشعر القديم، وهو يشير إلى مستوى من الرفاهية والترف، ولكنه هنا يبتعد به البياض الذي تجده في (بيض النعام) إلى بياض الصدفة المكنونة داخل الأعماق البعيدة.

ويظل "امرؤ القيس" على هذا النحو، يعطينا حججًا ظاهرة، وأوصافًا مُحدَّدة، سريعًا ما ينتقل بها من إلى مستوى التخييل، فإذا المرأة حقيقة قد

(1) البكر من كل صنف: ما لم يسبقه مثله. المقاناة: الخلط. يقال: قانيت بين الشيئين إذا خلطت أحدهما بالآخر. النمير: الماء النامي في الجسد. المحلل: من الحل أو الحلول.

نجد لها نظيرًا في دنيا الجميلات، ولكنه سريعًا ما يضع التعريف في أفق التخييل الرّحب، فإذا المرأة استثناء، وإذا الحقيقة مجرد تصور أوّليّ، يشكّل البداية ويمتد إلى نهاية غير محدودة.

ويظل هكذا يقارب الزوايا المختلفة لـ"بيضة الخدر" حتى نصل معه إلى البيت العاشر من هذه اللوحة وفيه يقول:

تُضِيءُ الظَّلامَ بِالعِشَاءِ
كَأَنَّهَا
مَنَارَةُ مُمْسَى رَاهِبٍ مُتَبَتِّلِ[1]

حين يصل الشاعر إلى هذا البيت فإنه يفتح لنا أفقًا من التخييل نعيد به ومن خلاله تشكيل صورة "بيضة الخدر"، لنتساءل: هل كان يقصد فعلا كل هذه الأوصاف التي عمد إلى استقصائها لهذه المرأة؟

لا يمنحنا الشعر نفسه بسهولة، إنه دائمًا أعمق مما يشي به ظاهره، مضايق الشعر لا تبوح بالأسرار دون صبر، ودون محبة، أو قل: دون عشق كريم..!

امرأة تنير الظلام، امرأة من النور الخالص، هناك سؤال في عقل "امرئ القيس"، قد لا يكون واضحًا تمامًا، ولا بأس أن تكون المرأة إجابته، فكم كانت المرأة الجواب المُهمّ لكثير من التجارب وكثير من الأسئلة الوجودية المقلقة. الأمر إذن أكبر من فكرة الأنس، وأجلّ من فكرة الصحبة والتمتع بكثير أو قليل من اللهو. هناك شيء غامض في عقل الشاعر، شيء قلق،

(1) تضيء الظلام: وضيئة الوجه، زهراء الوجه مشرقة. المنارة: المسرجة. الممسى: الإمساء. المتبتل: المنقطع للعبادة.

وهو يرجو أن يجد ضالته لدى هذه المرأة، أو قل: إنه يبحث عن ضالته من خلالها أو في صحبتها. المرأة هنا حلم الشاعر وحلم الجماعة، المرأة نور الحيارى وجواب السؤال الذي يدور في عقول الجميع، ويجعلهم يبحثون عنه بإصرار عجيب، يقول "لبيد بن ربيعة" شاعر في معلقته الشهيرة:

يعدُو طريقةَ متنِهَا متواتِرٌ

في ليلةٍ،

كَفَرَ النُّجومَ غَمَامُهَا

وتُضيءُ في وَجْهِ الظلام

مُنِيرةً

كجمانَةِ البحريِّ سُلَّ نظامُها

يحيط الليل الحالك بالجميع، وهذا من شأنه أن يدفعهم إلى البحث عن النور، يلتمسه لبيد في هذه البقرة، ويلتمسه امرؤ القيس في وجه المرأة، كل هذه واحدت رمزية تتبادل المواقع فيما بينها...!

فالليل هو العقبة الكئود، وهم منزعجون منه، ولذا فهم يحلمون بالنور، يفتشون عنه، ويرقبون مطالعه. لا شيء غير النور الحرّ يمكنه أن يبدد وحشته، ولا يبدد الوحشة غير هذه المرأة النور التي لا يخلو نورها من قداسة، أرجو أن تتأمل هذا التركيب مرة أخرى بهدوء:

"كَأَنَّهَـا مَنَـارَةُ مُمْسَى رَاهِـبٍ مُتبَتِّـلِ"

تثير (كأنّ) – وكما سبق القول – الالتباس بأكثر مما تقدم التوضيح، في حضرة (كأنّ) ستجد نفسك على الحافة بين الواقع والخيال، بين ما يمكنك

إدراكه وما تحلم به، (كأنّ) أداة تثير القلق بأكثر مما تثير الاطمئنان؛ فالمرأة تضيء مثل منارة راهب..!

وقد نتساءل الآن: عن أي امرأة يتحدث "امرؤ القيس"؟

يبحث "امرؤ القيس" عن ثلج اليقين، عن نور يأتي من الداخل وليس من الخارج، ويتساءل عن ضلال طال ليله.. يبحث "امرؤ القيس" عن نور سماويّ لا ينطفئ، وأين يمكن العثور على مثل هذا النور إلا لدى هذا الراهب المنقطع للتبتل؟ فـ"بيضة الخدر" تشعّ نورًا صافيًا، نورًا هاديًا مملوءًا باليقين..

"امرؤ القيس" يوجه مجتمعه نحو السؤال: سؤال الجماعة لا يبتعد كثيرًا عن سؤال الفرد المثقف، يبحث الشاعر عن الهداية، والهداية دائمًا نور... "امرؤ القيس" حامل الشعلة وصاحب النداء، وهنا ستغدو المرأة فكرة، وستعبر الفكرة عبر الوصف المجسد أو عبر الجسد الذي اجتهد الشاعر ما وسعه الجهد كي يدخلنا إلى حضرته البهية.... تابع وتأمل هذه الحجة الأخيرة:

إِلَى مِثْلِهَا يَرْنُو الحَلِيْمُ صَبَابَـةً[1]

لن يعرف هذه المرأة غير الباحث المهموم، ولن يهتدي إلى الطريق إلى مفاتنها المشرقة غير الحليم، هذا الذي اجتاز الصعاب بعد الصعاب، وأضناه القلق بحثًا عن سؤال المعنى والوجود والمصير، هنا يمكنه أن ينعم قليلا بشيء من السلام.

***

(1)يرنو: يديم النظر. صبابة: شدة العشق والتعلق.

لم يكن "امرؤ القيس" ينتج مجرد صورة عابرة، وإنما كان يخلق علامة شعرية وفكرية ستغذو الشعر من بعده؛ ولنتذكر هنا أن "أبا العلاء" المعري سوف يدخل أبياته التي ظفر بها بـ"بيضة الخدر" الجنة، إذ ستنطق بها إحدى الحوريات، أقصد قوله: "خَرَجْتُ بِهَا، أَمْشِي.. حتى قوله: "هصرت بفودي رأسها".. وبذلك يفتح باب التأويل واسعًا؛ لتغدو "بيضة الخدر" حلم الفارس المقدام، بقدر ما هي جائزة المؤمن الذي قام على نفسه فقوَّمها وجاهدها.. لقد نبهنا "مصطفى ناصف" إلى هذا التداخل بين نعيم الجنة ونعيم الشعر في رسالة الغفران[1].

لن ينسى الشعر هذه المرأة التي تشبه الدُّرة أو المصونة في حرز من بعده حرز، ولن ينسى الشعر الغواص، وسينشغل الشعراء بفكرة إضاءة وجه المرأة على نحو مثير.. فمثلًا، يقول قيس بن الخطيم:

تَنَامُ عَنْ كُبْرِ شَأْنِهَا فإِذَا
قامَتْ رُوَيْدًا تَكَادُ تَنْغَرِفُ
حَوْراءُ جَيْدَاءُ يُسْتَضَاءُ بِهَا
كأَنَّهَا خُوطُ بَانَةٍ قَصِفُ

....

كـأنَّهـا دُرَّةٌ أحـاطَ بِهَا الـ
ـغَوَّاصُ يَجْلُو عنْ وَجْهِهَا صَدَفُ[2]

(1) مصطفى ناصف: محاورات مع النثر العربي، ع (218) سلسلة عالم المعرفة، الكويت فبراير 1997م ص 246.

(2) عن كبر: لكبر شأنها لا تنهض لحاجتها، الجيداء: طويلة العنق. البان: شجر. الخوط: الغصن. قصف: خوار ناعم يتثنى. الأصمعي: الأصمعيات: تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط(5) بيروت لبنان (ب-ت) ص197.

وفي "المفضليات" نقرأ لـ"المخبل السّعدي" تفصيلًا أوفى للغواص ورحلة البحث عن الدَر، ونشاهد الوجه الذي يضيء:

وتريكَ وجهًا كالصيحفة لا

ظمآنُ مُخْتَلَجٌ، ولا جهْمُ

كعقيلة الدُّرِ استضاءَ بها

محرابَ عرْشِ عَزيزِهَا العُجْمُ[1]

(1) وجهًا كالصحيفة: شبهها به لملاسته ولينه. والمختلج: قليل اللحم. والجهم: الكثير اللحم البشيع. المحراب: صدر المجلس، وهو الغرفة أيضًا، العُجم: يعني العَجَم ويقصد الملوك. المفضل الضبي: ديوان المفضليات: شرح ابن الأنباري، تحقيق: كارلوس يعقوب لايل.. مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت 1920م ص213.

اللوحة الرّابعة

"اللّيــل"

لقد رأينا كيف كانت المرأة "بيضة الخدر" سبيل "امرئ القيس" لمجابهة الليل، وكيف كانت المغامرة نحوها مغامرة نحو النور، وهنا يحدثنا "امرؤ القيس" عن هذا الليل، عن ماهية هذا الليل، ولماذا هو شاقّ إلى هذا الحَدّ، وكأنّ هذه اللوحة جواب طويل وممتد عن سؤال يفترضه الخطاب في عقل متلقيه، أو يفترض أن هذا الجانب من الخطاب يحتاج مزيدًا من الكشف والإيضاح.

كانت "بيضة الخدر" مغامرة الذات نحو الجواب، أو نحو الانعتاق من ضلالات الذات، لم يتحدث أحد عن الليل كما تحدث "امرؤ القيس"، حتى بات ليله طرفًا أصيلًا في تشبيهات الشعراء والكتاب إذا تحدثوا عن الليل، لقد غدا كـ"بيضة الخدر"، علامة سيموطيقية شديدة التركيب، فيقال على سبيل المثال في دارج الكلام:

ليلي أو ليله أطول من ليل امرئ القيس..!

لقد تسرّب هذا الليل الذي صاغه امرؤ القيس إلى الشعر العربي، امتلكه امرؤ القيس وحده، امتلكه كاملا كعلامة مثمرة، تفرعت منها – فيما

بعد – مفهومات جزئية تداولها الشعراء، منها ما يتصل بالحب أو بالغزل، ومنها ما يتصل بالخوف من شيء محدد... إلخ

يقول **الشاعر**:

ولَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْر،
أَرْخَى سُدُوْلَـهُ
عَلَيَّ
بِأَنْـوَاعِ الهُـمُوْمِ لِيَبْتَلِـي[1]

إذا كان أهم إسهام لباوند – فيما يرى جوزف فرانك – أنه عرف الصورة بأنها مركّب فكريّ وعاطفيّ في لحظة من الزمن وأن هذا المركّب هو ما يعطي الشعور بالانعتاق المفاجئ والتَّجرد من حدود الزمان والمكان[2].. فإن هذا المعنى يتصل بكل مركّب تصويريّ على حدة، ولا تستوي فيه الصور؛ فكل صورة أو مركّب تصويريّ يتصل بخطابه وسياقه وغاياته، يتصل بها بقدر ما يبتعد عنها وينعتق منها ليعبر إطارها التاريخيّ دون أن يتجاهله، إنها مشحونة به وعابرة من خلاله، حيث تغدو الصورة تعبيرًا عن لحظة حضارية ووجودية معًا.

وهنا حيث رأى الشاعر الليل موج بحرٍ ذي سدول متراكبة، ليلًا طويلًا ممتدًا تتقلب ظلماته وتجتاح النفس حدّ الاختناق، لم يتحدث "امرؤ القيس" عن همومه بشكل محدد؛ فهمومه تستعصي على التحديد، همومه ليلٌ كاسح، تتلاطم أمواجه..!!

(1) سدوله: ستوره (م) سُدْل. ليبتلي: لينظر ما عنده من الصبر والجزع، أي ليختبره.
(2) د. ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ط(1) دار الآداب، بيروت 1992م ص57.

هناك إصرار من قبل الشاعر على "تبئير" ليله أو همومه، ليبقى دائمًا في الذاكرة، هذا الليل لا يجب أن يُنسى، لقد صنع الشاعر حجة تخييلية تقاوم النثرية والزمنيّة؛ هذا الليل صرخة ممتدة طويلة، كان على الشاعر أن يطلقها وكان علينا أن ننصت لها.

قد يطول وقوفنا إزاء الجامع بين الليل وموج البحر، وكيف أنه ما زال حيًّا رغم كل هذه القرون، فلم يتحول إلى تعبير متداول أو إلى تشبيه عادي، إنه استنثاء تعبيري تماما كحالة "امرئ القيس".. لقد جاء التعبير من قلب سياق مركب عظيم الالتباس.. وما إن نستوعب الحامل التشبيهي: (المشبه والمشبه) حتى تخرج منه هذه الصورة أكثر جدة ورهافة والتباسًا: "أرخى سدوله.." وهذه الجدة مصدرها حاجة الصورة إلى الفهم، فطاقتها المعرفية تستعصي على التداول والنثرية...

يتابع الشاعر امتدادات الصورة واسترسالها:

فَقُلْـتُ لَهُ،

لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِـهِ،

وأَرْدَفَ أَعْجَـازًا،

وَنَاءَ بِكَلْكَـلِ:

ألاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيْلُ،

ألاَ انْجَلِـي

بِصُبْحٍ،

وَمَا الإِصْبَاحُ مِنِكَ بِأَمْثَـلِ[1]

بين القول والمقول تتمركز الصورة الصلبة، تبني واقعًا جديدًا، ينتمي إلى الذات الشاعرة وهواجسها وهمومها بقدر ما ينتمي إلينا نحن القراء الذين نفهم الصورة، ونكمل فراغاتها، بناء على معرفتنا بسياق النص ودلالة الليل وموج البحر والسدول المظلمة وهذا الحوار الفذ بين الشاعر وهذا الكائن الأسطوري الممتد من الصورة التشبيهية: ليل كموج البحر.

فبين القول والمقول يأخذ موج البحر المتلاطم صورة جديدة، تتكون وحداتها من: تمطّى (تمدد وهي للظهر) والأعجاز (جمع عَجُز: وهي المآخير) وناء بكلكل (أبعد صدره) وهي وحدات تنتمي إلى حيوانات الواقع، ولكنّ الشاعر أعاد تركيبها ليمنحها كل هذه الطاقة التجريدية الهائلة، لنغدو إزاء ليل أقرب إلى فكرة الافتراس التي تترامى أطرافها أنيابًا خرافية مهولة.

تتعاظم الحجج ذات الطاقة الإنجازية التحويلية، لا لتزيح الصورة عن عقلك، وإنما لتمنحها مزيدًا من التدقيق الذي يكتنه أبعادها وطاقتها الكبيرة، لتتعرف الليل على نحو أكبر، هنا لا تغير الأفعال الواقع، بقدر ما تعمّقه وتشرّحه، ليس هذا فحسب، وإنما تنشئ واقعًا جديدًا على الواقع المعيش أو المعروف.

فالذي فعلته الصورة هنا أنها حين حاولت التجسيد عبر هذا التشكيل الأسطوريّ، فإنها في الوقت نفسه وضعتنا وجهًا لوجه أمام حقيقة الشعور ومقدار القلق، والتشكك في القدرة على التغيير، لقد تمكّن الليل من النفوس والعقول، وأصبح الحلم بالصبح بعيد المنال. وهذا يعني أن الصورة قد نجحت

---

(1) تمطى بصلبه: تمدد بوسطه، الصلب: الوسط. أردف أعجازًا: المآخير.. الكلكل: الصدر. ناء: بعُد.

في استمالتنا، وكونها كذلك فهذا يعني أنها ليست مجرد محسّن فارغ.

لا أحد يعلم متى تمكّن الليل هكذا من فرض سلطانه على الحياة، حتى صار طاغية تصعب مقاومته. ليس هذا فحسب وإنما صار قادرًا على تلوين الصبح بلونه، ولن نبتعد كثيرًا لو قلنا: إنه ليل لا صبح له. أو ليل قادر على ابتلاع كل صبح، وحتى لو جاء الصبح فسيكون صبح الليل لا صبح الشاعر، سيكون امتدادًا للخوف والقلق، هذا الليل لا يلد غير صبح خادع.

تؤسس الصورة في البيت التالي لهذا المعنى، التشكك في الصبح ليس قولًا هينًا؛ هذه حجة تحتاج مزيدًا من البرهنة؛ استشعر "امرؤ القيس" أن صباحه المظلم يحتاج إلى مزيد من التدليل، يعود مرة أخرى إلى الليل، الليل يحتاج إلى تأمّل آخر، لا أحد يمكنه أن يقتنع بسهولة أن الصبح جزء من هذا الليل، أو أنه امتداد له:

فَيَـا لَكَ مَنْ لَيْلٍ..!

كَأَنَّ نُجُومَـهُ

بِـأَمْرَاسِ كَتَّانٍ إِلَى صُمِّ جَنْـدَلِ[1]

تقدّم الصورة بكل بكارتها الدليل على هذا الليل البهيم الطويل، لقد تمكّن من الجميع، وصنع قُبَّته التاريخية على العالم، هذا ليل لن يغادرنا، ولن تتغير مواقع نجومه... لم تكن صرخة الشاعر في مواجهة الليل هي الصرخة الأولى فحسب، ولكنها الصرخة المكتملة التي لا هدف لها غير استنفار طاقات النفس وطاقات المجتمع كله كي ينتبه ويقاوم ويتساءل ويشكّ... إلخ.

(1) الإمراس: جمع مرس وهو الحبل، بأمراس كتان: بأمراس من الكتان. الأصمّ: الصلب. والجندل الصخرة.

ليل "امرئ القيس" موحش، لا نهاية له، وابتلاؤه يتسع للجميع، من يشعر به ومن يغفل عنه، يحلم "امرؤ القيس" بصبح ويدعو له، لا يمكن لمثقف مثله أن يدعنا حيارى مع الليل؛ فالتشكك في طلوع الصبح – في جوهره – دعوة لمقاومة الليل..!!

كانت المرأة أعلاه هادية. وكانت المغامرة نحو المرأة مغامرة في الأساس ضد الليل، لا نجاة من الليل إلا بالنور، ولا أحد يمكنه أن يفعل ذلك غير المرأة.

إن ما قامت به الصورة تحديدًا أنها لم تقدّم لنا الحجج عبر تحويلاتها الممتدة فحسب، وإنما جعلتنا – نحن القراء – ننخرط في عالمها، ونكمل فجواتها، ونضيف إليها من عالمنا مزيدًا من الحُجج التي هي جزء من نشاطنا وخلاصة تفاعلنا، إنها حججنا نحن، وهذا ما يجعل الحجاج التخييلي أصعب من غيره من زاوية الاعتراض عليه.

***

ننتقل في اللوحة التالية إلى الفرس، رمز القوة الباذخة. لا يبتعد الفرس عن المرأة، ولا تبتعد المغامرة بالفرس عن المغامرة نحو "بيضة الخدر" المغامرة اختبار لطاقة السؤال، ونشيد الإنسان للنور، يحتاج ليل "امرئ القيس" إلى قوة هادية، وإلى مغامرة من نوع آخر، لا يتوقف "امرؤ القيس" عن اختبار أداوته، ولا يقبل مثل أيّ مثقف مسؤول باليأس، هذا الليل يجب ملاحقته، وليس أدقّ من وضعه بين لوحتين تحيطان به وتتجهان إليه: (المرأة والفرس).

اللَّوحة الخامسة

(قيد الأوابد)

وكما أصبح ليل "امرئ القيس" علامة سيميوطيقية باذخة، كذلك أصبح فرسه؛ يعرف الشعراء والمثقفون جميعًا فرس "امرئ القيس"؛ لقد ألهب خيال القدماء والمحدثين على حدّ سواء، ويمكنك أن تجد - بطبيعة الحال - ظلاله المختلفة في أفراس الشعراء من بعد ذلك.

لقد فرض "امرؤ القيس" على الجميع أن يتعامل مع فرسه على نحو يترفَّع عن مدرسية فكرة الوصف؛ كل صفة هنا "حُجّة" قائمة بذاتها ومتصلة بغيرها، تتقصد غاية أبعد. كل وصف نقلة في التشكيل والتكوين لهذا الكائن الذي سيشكله "امرؤ القيس" على هواه، ليغدو في النهاية جزءًا منه ومن طموحه ومن تصوراته.

كل وصف هنا حُجّة تنبهك إلى مضايق الشعر الوعرة. وكل حُجّة جزء من تشكيل هائل لا ينفصل فيه الشَّكل عن المضمون، ولا الصورة عن الذات المُشكِّلة لها، ولا تنفصل فيه اللوحات عن بعضها، وسوف نرى كيف تبدت لوحات بيضة الخدر و"الليل" و"قيد الأوابد" متتابعة على جدارية القصيدة، تنسل هذه من تلك، وتتصل بها، وتؤدي إليها،

وكأننا إزاء زوايا مختلفة لفكرة واحدة، أو سؤال واحد... يفتتح الشاعر هذه اللوحة على النحو التالي:

وَقَـدْ أغْتَدِي،

والطَّيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا،

بِمُنْجَـرِدٍ،

قَيْـدِ الأَوَابِدِ،

هَيْكَـلِ[1]

من الصَّعْب هنا أن نتجاوز حرف العطف "الواو" التي تتصدر هذا البيت؛ نحن إزاء حالة من المتابعة والموالاة، أو إزاء محاولة مستمرة للخروج من ظلمة الليل ومتاهة الشكوك، يقول لنا "امرؤ القيس": إن هذه محاولة من المحاولات، ومغامرة من المغامرات، وإن الحديث عن الفرس متصل بالحديث عن الليل وهمومه.. الفرس محاولة للبحث عن أفق جديد، يختبر فيه الشاعر قدرته على إثارة السؤال وانتظار الجواب..

تتكرر الجملة الحالية: "والطير..." لتغدو ضربة أساسية بالفرشاة على نحو يفرض علينا تأمّل الإضافة الحقيقية التي تؤديها هنا، إنها ليست جملة حالية فحسب، ولكنها بالأساس جملة اعتراضية بين الفعل "أغتدي" ومتعلقاته "بمنجرد..." فما الذي تؤديه هذه الجملة وأمثالها على مستوى التصوير والحجاج معًا...؟

(1) وقد أغتدي: وقد أغدو. وكناتها: مواضعها التي تبيت فيها. مفردها (وُكْنة) قيد الأوابد: معناه: إذا أرسل على الأوابد قيَّدها، أي صار لها قيْدًا. والأوابد: الوحوش. ويقال: تأبد الموضع إذا توحش. المنجرد: الأجرد، أي القصير الشعر الضافي الأديم. الهيكل: العظيم من الخيل والشجر.

تبدو هذه الجملة هنا وسيلة لقطع عملية السرد، إنها تبني عوالم ذريّة إضافية، وتشحن المشهد الأساسي بمشهد جانبي مُتخيَّل، لا يمثل عبئا على الصورة الأساسية، ولكنه يمنحها عمقًا ويثري دلالتها؛ فبهذه الجملة الاعتراضية يتحول السرد من التتابع الزمني الأفقي طبقًا لحركة: (من ---- إلى) بعْدٍ رأسي، تتلون بموجبه الدلالات السابقة له واللاحقة عليه؛ فهو يرتد مرة أخرى إلى الفعل "أغتدي" ليجعلنا نركّز على نوع "الغدوّ"، إنه غُدوّ في زمان محدد، إنه ليس أيّ غدو. الغدو الذي يستبق حركة الكون، يستبق خفّة الطير ذاتها، وما عرف عنها من الحركة الباكرة.

وعليه، فالغدوّ هنا "حُجّة" فيها معنى الحركة والبكارة، وفيها دون شكّ معنى الحماسة والإصرار، هذا ليل يستحقّ كلّ هذا الاحتشاد، هذا ما يريدنا "امرؤ القيس" أن ننتبه إليه. لا تنفصل جملة "أغتدي" عن متعلقاتها، فالحركة هنا متصلة أيضا بـ"حُجج" جديدة، تمنح الغدوّ مزيدًا من الامتياز، إنه غدوّ بمنجرد، قيد الأوابد، هيكل....!

يتحدث الشاعر عن وصفين بصريين خالصين:

منجردٍ/ هيكلٍ..

وهما وصفان يرتكزان على الشكل: "منجرد": يخلو من الشعر. وهيكل: ضخم يتوسطهما تعبير مجازيّ يستكمل الوصفين ويمنحهما الكمال اللازم. لايقدم "امرؤ القيس" أوصافًا متتابعة لفرسه، وإنما يركز على أوصافٍ محددة، تتقصَّد إقناعك بكمال الفرس، وتؤكد استعداده التّام للمهمة التي يُناط به القيام بها، وقد لا تكون الأوصاف هنا معنيّة بتقديم تشكيل جماليّ مُحدد، قدر عنايتها بإظهار ملامح تشغل الفضاء المنظور الذي يحتله الفرس وتملؤه بالقوة المطلوبة.

كما أنّ الأوصاف بذاتها تُشكّل "سُلمًا حجاجيًّا" صاعدًا، فمن كان هذا شأنه: منجرد، هيكل... كان أقدر من سواه على إنجاز المهمة، وكان التبكير به عملًا جديرًا بالإنصات إليه.

ثم يتجاوز "امرؤ القيس" كل تصور للواقعية التفسيرية، أو الترتيب الوصفي، ليقدّم لنا فرسه في حال مغاير ومفاجئ، فمن الصَّعب مثلا أن نعدّ هذا البيت مجرد تفصيل لما أُجْمل سابقًا، أو مجرد إجابة عن سؤال: لماذا كان هذا الفرس قيد الأوابد؟

مِكَـرٍّ مِفَـرٍّ،

مُقْبِلٍ مُدْبِـرٍ،

(مَعــًا)

كَجُلْمُوْدِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ[1]

تتخلق الشعرية الوصفية من الدال (معًا)؛ فالكرّ والفرّ والإقبال والإدبار كلها مما يقوم به الفرس عادة، ولكن امرأ القيس مشغولٌ بفكرة السرعة، ومعنيٌّ بطاقة الإنجاز السريع، ولذا وضع الثنائيات المتقابلة في لحظة اشتغال واحدة، وهذه مما يفارق الواقع وفكرة الوصف بالمفهوم التقليديّ؛ فالوصف هنا يتصل بالذات قدر ما يتصل بالفرس، يريد امرؤ القيس فرسًا استثنائيا أيضًا، ولا يبالي بإصابة الوصف من عدمه.

"امرؤ القيس" مشغول بفكرة القدرة، أن يملك القدرة على التغيير، ولذا تراه يخلق فرسًا يستجيب لنوازع نفسه، تُقدّم الصّورة في الشطر الثاني جانبًا من الفرس وتقدّم في الوقت نفسه جانبًا من أحلام الشاعر، لا أريد

(1) الجلمود: الحجر العظيم الصلب. الحط: إلقاء الشيء من علو إلى أسفل.

أن أنثر لك الصورة، ولكن من حقنا أن نتساءل: لماذا بدا الفرس صخرة عظيمة قذف بها السيل من مكان مرتفع؟

المؤكد أن حركة سقوط الصخرة من أعلى الجبل حركة سريعة، ولكنها لا تقارن بما أداه الدال (معًا) لحركة الثنائيات في الشطر الأول..!

فيما يبدو أن ما يسعى إليه "امرؤ القيس" ليس الحركة السريعة في ذاتها، ولكنها الحركة التي ينجزها السيل، لا يقذف السيل عادة بالصخور الكبيرة إلا بعد أن ينظف الطريق أمامه من الصخور الصغيرة والعوالق. لا تُقذف الصخور الكبيرة وتُقتلع اقتلاعًا إلا بعد أن يشق السَّيل مجرى جديدًا، مجرى يَعِد بمستقبل جديد، كما أن السيل لا يجب أن يشغلنا عن الصخرة الكبيرة، الصخور الكبيرة سبيل السيل إلى التغيير والتطهير أيضًا.

امرؤ القيس مشغول بالسرعة التي تعد بتغييرات جذرية، سرعة السيل القوي، تساوي لديه: ولادة جديدة، وبعثًا جديدًا، وأنساقًا قديمة تختفي، وأنساقًا جديدة تحلّ محلّها، "امرؤ القيس" يدرك - يقينًا - أن الحاضر لم يعد ملائمًا، ويريد الفرار منه... يريد سيلًا كاسحًا.

(لنتذكر دائمًا أننا نتجول على جدار فني، وأن اللوحات تتجاور، وأن هذا الذي يطلبه الشاعر من الفرس لا ينفصل عن شكايته المرة من الليل والظلام المفترس..!)

يتابع الشاعر:

كُمَيْتٍ،

يَزِلُّ اللَّبْدُ عَنْ حَالِ مَتْنِهِ

كَمَا زَلَّـتِ الصَّفْـوَاءُ بِالْمُتَنَـزَّلِ[1]

لا يستطرد "امرؤ القيس" في تبديات السيل، إنه يدرك تمامًا أن غايته هي الفرس، هو حجته الباذخة، وأن كل ما يفعل هي محاولات استبصار لطاقات الفرس وطاقات النفس، يقول الشارح: "هذا الفرس الكميت يزل لبده عن متنه لانملاس ظهره واكتناز لحمه، وهما يحمدان من الفرس، كما يزلّ الحجر الصلب الأملس المطر النازل عليه".

سنتجاوز الشرح إلى الوقوف قليلًا إزاء هذه الصخرة التي تكررت، الصخرة التي قذف بها السيل هناك كانت مندفعة بغيرها، منفعلة بالسيل، واقعة تحت سلطة المياه وعنفوان حركتها، والصخرة هنا لا يمكن للماء أن يستقر عليها لنعومتها، كما أنها لا تتشربه لصلابتها. الصخرة هنا تبدو قوية، ومستقرة، كما أنها في حال واضح من الاستغناء، من هنا يبدو الفرس من زاوية ما جزءا من الصخرة.

لا يمكن أن يبعد المرء عن رأسه فكرة القوة التي تؤكدها الصّخرة، لقد رأى الشاعر ظهر فرسه صخرًا، لا يستقر عليه اللبد، تمامًا كما أن الماء لا يستقر على الصخرة الملساء، ولكن القوة وحدها ليست كل ما في الأمر. هناك حالة من القلق وعدم الاستقرار تحرك المشهد كله. فهذا فرس قويّ ولا شك، ولكنه أيضًا سبيل الشاعر إلى مزيد من الشّكوك، هناك دعوة يحملها الشاعر عبر الفرس، قد لا نبتعد كثيرا لو قلنا: إنها دعوة إلى القلق، وإلى ممارسة الشك.

قد يلفتك الماء هنا، وقد تتحدث عن دلالات أسطورية تربط بين

---

(1) كميت: يجمع بين الحمرة والسواد. متنه وسط ظهره، الصفواء: الصخرة الملساء لا يثبت عليها شيء. المتنزل هنا صفة لموصوف محذوف: والمعنى المطر المتنزل.

الفرس والمطر أو بين الفرس والماء، ولكن كل هذا ربما يغادر دائرة الرمزية للدوال اللغوية والتراكيب الحضارية للصور، ولعل أقصى ما يمكن قوله هنا: إن "امرأ القيس" يصنع أسطورته الخاصة، أو يقدم أسطورته إلى مجتمعه، وإنه يعيد تشكيل عالمه[1].

عَلَى الذَّبْلِ جَيَّاشٍ،

كأَنَّ اهْتِـزَامَهُ

- إِذَا جَاشَ فِيْهِ حَمْيُهُ -

غَلْيُ مِرْجَـلِ[2]

في هذه اللوحة، لوحة "قيد الأوابد" لن تقابل السكون، لن ترى عالم الفرس ساكنًا أو مستقرًا، وكيف ذلك ونحن إزاء رغبة عارمة في التغيير، كل وصف حُجّة تسير بك نحو وجهة محددة، نحو عالم الحركة المَوَّارة التي لا تعرف التوقف.

يعرف الجميع صهيل الفرس، صهيل الفرس يحدث في حال الثبات وفي حال الحركة، ولكن "امرأ القيس" يأبى إلا أن يستبطن هذا الصهيل النشط، هذه الحركة التي تشبه حركة غليان الماء في القدر، يتحدث "امرؤ القيس" عن حالة جيشان مستمرة، حركة لا تعرف الاستقرار، لا يمكن هنا أن ننسى حركة الموج التي صاحبت ليل "امرئ القيس" سابقًا، فقد

(1) ننطلق هنا من فردية النص، دون أن نضع هذه الفردية في علاقة تناقض مع التقاليد الجماعية أو التقاليد الشعرية، ونختلف مع أصحاب الاتجاه الأسطوري الذين يرون هنا بعض الأفكار الأسطورية.

(2) الذبل: الضمور. جياش: مبالغة من جائش وهو من جاشت القدر إذا غلت. وجاش البحر: هاجت أمواجه. الاهتزام: تكسر صوته. الحمى: حرارة القيظ. المرجل: القدر.

كانت هي أيضًا جيشانًا بالهموم والأحزان وصنوف الابتلاءات..!

يبدو جيشان الفرس جبلة راسخة في مواجهة جيشان الهموم، هنا ستكون المواجهة حاسمة، ولا يجب أن ننسى العلاقة القوية بين اندفاع السيل هناك وغلْي المرجل هنا، لا يغلي المرجل هنا دون هدف، أو قل إن هذه الأمور كلها تنويعات منسجمة داخل مشهد كبير.

مِسَحٍّ،
إِذَا مَا السَّابِحَاتُ عَلَى الوَنَى،
أَثَرْنَ الغُبَارَ
بِالكَدِيْدِ المُرَكَّلِ[1]

لا يتوقف الشاعر عن تأمل الحركة في هذا الفرس، وكل حركة "حُجّة"، وكل "حُجّة" تنزع نحو بناء صورة مكتملة لهذا الفرس، كل حُجة حركة لا تشبه سواها، أو هي حركة لا يمكن مقارنتها بها سواها، تشتبه حركة الجري هنا بحركة انصباب الماء، يمكنك بالتأكيد أن تتحدث عن قوة الحركة ونعومتها، ولكنّ الشاعر يريدنا ونحن نتأمل ذلك أن نؤكد معه فكرة الاستثناء، وأن ما يطمح إليه هذا الذي "قيّد الأوابد" أمر لا يمكن أن ينجزه سواه، إن نشاطه قائم دائمًا، لا يفتر ولا يتراجع حين تتراجع الخيل.

ويظل هكذا يتابع حركة الفرس، وينميها، ويمنحها مزيدًا من التأمل حتى يصوغه صياغته التي تجسد حلمه في بيته المدهش:

---

(1) مِسَحٍّ: أي يصبُّ الجري صبًّا، والسابحات: اللواتي عدوهن سباحة والسابح من الخيل: الذي يمد يديه في عدوه. الونى: الفتور. الكديد: الأرض الصلبة المطمئنة. المركل: الدفع بالرجل والضرب بها.

لَـهُ أيْطَـلا ظَـبْـيٍ،

وَسَـاقَـا نَـعَـامَـةٍ،

وإِرْخَـاءُ سِـرْحَـانٍ،

وَتَـقْـرِيْـبُ تَـتْـفُلِ[1]

لن تنفعك هنا أي من الآراء التي قدمتها المدونة العربية القديمة في الوصف: المطابقة أو التحسين أو التقبيح[2]، فهنا أنت إزاء طاقة تصويرية فنية باذخة، لا علاقة لها بمنطق الواقع الخارجي، كما لا علاقة لها بفكرة تحويل المسموع منظورًا، أنت هنا إزاء مخيلة نفسية تتجاوز الواقع، وتشكّل لوحة (فوق واقعية) – إن جاز هذا التعبير– من مجموعة من الحيوانات، لا لتصنع حيوانًا أسطوريًا، وإنما لتضعك أمام الفرس عينه، تتأمل شكله وقدراته. تُركِّب خصاله وصفاته، تضعك أمام ما يمكن له أن ينجزه. وما سينجزه ليس قليلا.

إنها هنا تسقط أدوات التشبيه، تسقط المسافة بين الأطراف، لتضعك وجهًا لوجه أمام الحقيقة التي يحوزها هذا الفرس/ الحجة التخييلية التي لا مثيل لها، ولا يمكنك إلا أن تسمع لها، وتتدبر قدراتها.

(1) له أيطلان، أي خاصرتان (فخذان) مثل فخذى الظبي الرشيق، وله ساقان مثل ساقي النعامة في الطول والانتصاب، هذا من حيث الشكل، أما حركة الفرس حين يجري فهي (إرخاء) يعني جري فيه سهولة وانسيابية، تمامًا كما يجري السرحان أي الذئب، ولكن الجري ليس كله كذلك، فالفرس لديه جري آخر يرفع فيه يديه معًا ويضمهما معًا، وهذا اسمه (التقريب) تماما كجري (التتفل): ولد الثعلب.

(2) يقول ابن رشيق: "أبلغ الوصف ما قلب السمع بصًرا. الوصف هو الكشف والإظهار، ويقال: قد وصف الجسم إذا تمّ عليه وتمّ ستره". وله أيضاً" وأحسن الوصف ما نعت به الشيء حتى يكاد يمثله للسامع" ابن رشيق: العمدة: تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. ط(5) ج(2) دار الجيل، بيروت 1981م ص294 – 295.

تتجاوز الصورة الواقع النثري، إنها تخلق واقعًا شعريا يؤمن بالفرس، ويثق به، تخلق واقعًا لا يتحرك فيه المنظور من الخارج إلى الداخل، وإنما يتحرك من الداخل إلى الخارج، داخل الفرس الذي يشتبه اهتزامه (صوته) بغَلْي المرجل، المسَحّ الذي لا يعرف التّعب ولا يحتاج إلى الراحة.

هذا بيت عجيب، لا يكشف لك عن مجرد حبّ الشاعر لفرسه أو تقديره له، هذا كلام لا وزن له هنا، هذا فرس يكشف لك عن قلق هذا الرجل، وعظمة ما تمتع به من طاقة عقلية ومعرفية وتخييلية.

هذا هو "قيد الأوابد" أو لا يمكن للأوابد أن تقيّد بغير هذا الفرس، لقد كانت "قيد الأوابد" حُجّة كلية احتاجت إلى تفصيل وبرهان، وكان كل ما سبق بثمابة البرهان عليها. هذا فرس يجتاز الأحراس المدججين بالضلال والجهالة، ليصل إلى "بيضة الخدر"، به سيغدو ما لايدرك حلمًا قائمًا، وحقيقة هادية لا مراء فيها.

هنا يرى "امرؤ القيس" فرسه بخياله؛ هذا فرس لا يعرفه الواقع، وإنما تعرفه طاقات الشعر الرمزية هائلة التكثيف، في الشعر فقط يمكن أن تلتقي المتباعدات المتنافرات في كل واحد جامع، فإذا الفرس متفرد لا مثيل له.

يقول الدارسون:

إننا إزاء تشبيه تعددت أطرافه، وإنّ الشاعر على معرفة واضحة بحيوانات الصحراء، فهو يدرك تفاصيلها بشكل مثير.... وهذا كلام مفيد، ولكنه لا يكفي؛ فالحقيقة أننا إزاء صورة خلقها الاشتباه والقلق والتساؤل... لقد فكّكَ عقلُ "امرئ القيس" ما في هذه الحيوانات، وأعاد تركيبها في هذا الكل المتفرد المشتبه.

ترى لماذا فعل الشاعر ذلك؟

"امرؤ القيس" مثقف عظيم التساؤل، والأسئلة التي تدور في عقله لا جواب عنها، ولا يدري أين يذهب أو أين يجد الجواب، هنا تبدو الرحلة بحثًا عن الحقيقة واليقين، ودفعا لوجود هَشٍّ. ولكن أين يجد الشَّاكُّ ذلك اليقين؟

الرحلة هنا إلى الداخل كما هي إلى الخارج في الوقت نفسه، من المُهم هنا أن تحاول اجتياز المسافة بين الشاعر والفرس، وبين الداخل والخارج، وبين اللوحات التي تشكلت منها هذه الجدارية الفاتنة على ما بينها من تباعد ظاهر.

الفرس هنا متشكل من الخارج وبالخارج، لن يقتحم الفرس حصنًا ماديا، ولكنه سيقتحم حصون النفس وقلاعها وقلقها الوجودي، هناك ضياء تأخر أكثر مما ينبغي، وليل طال بأكثر مما ينبغي، وكل هذا يقلق مثقفًا عظيما مثل امرئ القيس..!

عند هذا الحد يبدو أننا اقتربنا كثيرًا من الغاية، مما يطلق عليه الشُّراح "وصف رحلة الصيد" ولكنَّ "امرأ القيس" يفاجئنا بعودته مرة أخرى إلى جسد الفرس، يعود من زاوية جديدة، ربما أكثر تقدمًا، صحيح أنه لا يتوقف عن عمليات البناء المركبة، ضربات بالفرشاة تتجاور فيما بينها، تقوّض الفكرة العضوية التي سكنت مفهوم الوصف الجامد، تكشف كل ضربة بالفرشاة جانبًا من هذا الفرس الفاتن، هذا الذي انتصر، وتزيّن جسده بإكليل النصر، انتصار هذا الفرس ليس فعلًا تاريخيًا، ليس نثرًا يمكن أن ينتهي داخل منطق البداية والنهاية، نصر هذا الفرس جزء من بنيته، من جسده، من روحه. هذا معنى شديد التجريد، هذا معنى يصعب حصره

وتأطيره بزمن محدد. هذا كائن خلقه الشِّعر والترميز والطموح والحلم والقلق... يتابع "امرؤ القيس":

ضَلِيْعٍ إِذَا اسْتَدْبَرْتَهُ....
(كَأَنَّ) عَلَى المَتْنَيْنِ مِنْهُ
- إِذَا انْتَحَى -
مَدَاكَ عَرُوسٍ
أَوْ صَلايَةَ حَنْظَلِ
(كَأَنَّ) دِمَاءَ الهَادِيَاتِ
بِنَحْرِهِ،
عُصَارَةُ حِنَّاءٍ
بِشَيْبٍ مُرَجَّلِ[1]

هذه التّأملات ليست مجانية، إنها حجج متتابعة، تنتهي بك نحو غاية واحدة، وتسدّ عليك كل ثغرة قد تنال من إيمانك بالفرس.

نحن إزاء تصوّر تملؤه البهجة، وهو تعميق لماهيّة هذا الفرس، وهو في الوقت نفسه محاولة للخروج من موجات الأنين التي صاحبت الليل الطويل، العلاقة بين الظهر الأملس والحجر الذي تَسْحق عليه العروس ما تتطيب به لا يمكن أن تمرّ دون تأمّل، نحن إزاء فرس يستوعب التَّحوّلات السابقة في الصورة، وإزاء صورة تربط بين اللوحات السابقة برابط شديد الخفاء، عظيم الدّقة.

(1) الضليع: عظيم الأضلاع، منتفخ الجنبين. المتنان: ما عن يمين الفقار وشماله. انتحى: اعتمد وقصد. المداك: الحجر الذي يسحق به الطيب وغيره. الصلاية: الحجر الأملس.

تتكرّر الأداة "كأن" هنا على نحْو يمزج الماديّ بالمعرفيّ، والمعرفيّ بالخياليّ، والخياليّ بالحلم الجسور، وهي قبل ذلك كله تعيد ربط اللوحة الحالية بلوحة "بيضة الخدر" ولوحة "أيام امرئ القيس".

الفرس هنا يأخذ تحولًا مثيرًا، يبدو وكأنه هو بذاته الغاية، حتى لكأنه يتسع – على مستوى التّصور – ليستوعب كل مغامرات الشاعر السّابقة، ليحقق كل أمانية المؤجلة. لا تتكرر "كأنّ" هنا بشكل مجانيّ، إنها تشد العوالم معًا، وتكرارها نوع من "الجذْب التخييلي" الذي يعتق الذات ويعتق الصورة من محدداتها المكانية الثابتة.

تؤكد الصورة أن دماء أوائل الصيد على نحْر هذا الفرس خلاصة عصارة الحناء، لا تبتعد دماء الهاديات – على مستوى المعجم– عن فكرة الهُدى، الهاديات هي الأوائل، وعلى من يليها من القطيع أن يتبعها، لقد صارت الهاديات هنا في قبضة الفرس، وأصبحت دماؤها مصدر زينته وفخره، الهاديات منه وهو منها، الهدايات جائزته والهاديات لا تضلّ، الهاديات رائدة والرائد لا يكذب أهله. ما من شكوى توشّح هذه المعلقة الجدارية أكثر نفاذًا وتأثيرًا من شكوى الضلال.. ولا تكفّ الصورة عن متابعة تحولاتها، جامعة الغاية إلى الوسيلة، والوسيلة إلى الغاية، يتابع:

فَعَنَّ لَنَا سِرْبٌ

(كَأَنَّ) نِعَاجَهُ

عَذَارَى دَوَارٍ فِي مُلاءٍ مُذَيَّلِ[1]

(1) السرب: القطيع من الظباء أو النساء أو البقر أو القطا أو المها. الدوار: حجر كان أهل الجاهلية ينصبونه ويطوفون حوله تشبيهًا بالطائفين حول الكعبة إذا نأوا عن الكعبة. الملاء: جمع ملاءة. المذيل: الذي أطيل ذيله وأرخي. (الزوزني)

لن نستفيض فيما تقوم به الفاء من المتابعة وتسلسل الاستطراد، فكل الحجج السابقة تجعلنا نسير – باطمئنان كبير – نحو الغاية المرجوة.. تركّب "كأنّ" هنا بين العالمين، تمزج بين عالم المها وعالم العذارى السَّابق، يرتدّ المتصوَّر هنا على المتصوّر في لوحتي "أيام امرئ القيس" و"بيضة الخدر"؛ فما بدا مغامرة هناك صار حقيقة هنا، وما كان غامضًا ملتبسًا هناك صار جليًّا منكشفًا هنا.

لا يمكننا أن نغادر الصورة دون أن نفكر في "عذارى دوار"، هذا المعنى الذي اكتسب بُعْدًا قدسيًّا، يجعل فكرة الصيد بمعناها الحرفيّ بعيدة جدًّا عن المشهد؛ فنحن أقرب ما نكون إلى فعل مقدّس، وإلى دعوة يُشكّل المكان "دوار" مرتكزها الرُّوحي.

يتابع:

ورُحْنَا،

يَكَادُ الطَّرْفُ يَقْصُرُ دُوْنَـهُ

مَتَى تَـرَقَّ العَيْـنُ فِيْهِ

تَسَفَّـلِ

فَبَـاتَ عَلَيْـهِ،

سَرْجُهُ، ولِجَامُـهُ،

وَبَاتَ بِعَيْنِـي

قَائِمًا غَيْرَ مُرْسَـلِ [1]

(1) القصور: العجز. ترق: من رقى أي الارتقاء، أو من رقي أي الرقية. تسفل: تنظر إلى أسفل. مرسل: غير مهمل.

تتوالى الحجج، لتغدو المغامرة الفردية مشرقة بروح جامعة.. من الصعب أن تتحدث بيقين عن الضمير "نا" في قوله: ورحنا، هناك ما يؤشر للصحبة في هذا المشهد، وهناك ما يؤكد حالة التوحد بين الفارس والجواد الذي حاز أوائل القطيع، "فعنّ لنا".

نحن الآن في حالة هبوط النغمة، وفي حالة الرضا عمّا أنجز، وفي حالة التأكيد على أن الفرس لم يكن مجرد وسيلة وإنما كان الطريق وكان الغاية، ومن المؤكد عند هذه النقطة أن تختفي "كأنّ"، وتبدأ حركة الأفعال في التّوالي والتّتابع، بما يؤشر لمقدار التقدير وعظيم الامتنان، عن الذّات والفرس معًا.

"يكاد الطرف.."

هذا المهيب لا يمكنك أن تكثر من التطلع فيه، شأنه شأن كل مهيب، لا تتطلع العين إلى أعالي خلقه إلا هبطت إلى قوائمه، لا يمكن للعين أن تحيط به مرة واحدة، ثم يأتي الفعلان:

"فبات عليه"..!

"وبات بعيني"..!

نعود هنا إلى حجج التمييز بين الفرس والذات، ولكنه التمييز الذي يؤكد معنى التجربة، وكمال الحضور، إنها القسمة المنصفة بين الاثنين: إنها الهيئة الكاملة التي تؤكد استعداده الدائم للفعل والكشف والإضاءة، إنه ليس الفرس الاستثناء فحسب، ولكنه فرس الكمال البهيج، وأي بهجة يمكن أن توصف حين يكون الهُدى كاملًا مكتملًا على نحو ما بدا عليه الفرس؟

كما أنها الذات الشاعرة وقد تبصّرت الطريق، ووضعت يدها على اليقين، ولذا فهي تخشى عليه، وتضنّ به على العيون وعلى كل من لا يقدر حقيقته، لقد كان طبيعيًّا أن تبحث عن مكان تحفظه به، ولم تجد غير العين، تحمي نفسها حين تحميه، تمامًا كما تُحمى "بيضة الخدر".

***

لقد انتبه الدارسون إلى فكرة البطولة هنا؛ فربط "مصطفى ناصف" بين الفرس والسّيل، وهذا الربط انتقل إلى الشعراء من بعد امرئ القيس، ولذا فقد حرصوا - باستمرار - على الربط بينهما. بالتأكيد لا تخلو قراءة "ناصف" من متعة آسرة، ولكنها تنشغل بالفرس بأكثر مما تنشغل بالفارس.. هذا الفارس الذي عمد دائمًا إلى تجسير المسافة بينه وبين الفرس، ولم يزل يفعل حتى اتخذه صاحبًا قريبًا، وربما كانت فكرة أدونيس العامة عن الشاعر الجاهليّ أقرب إلى ما نراه، ويمكن أن نختم بها الكلام هنا. يقول أدونيس:

"ملأ الشاعر الجاهلي شقوق عالمه بالبطولة، البطولة تُطهِّر الحياة وتصعِّدها وتعيد لها زهوها وامتلاءها، وفي البطولة تتغير صورة العالم: يصبح الوجود انعكاسًا للذات في مثالية شخصية، ويصبح العالم حركة اقتحام وفروسية، يستسلم العالم في البطولة كما يستسلم في الحلم، فيتحد بالبطل، وتزول، إذ ذاك، الحدود بينه وبين الإنسان - بين المظهر والجوهر"[1].

(1) أدونيس مقدمة للشعر العربي، سابق ص16.

اللوحة السَّادسة

"السَّـيْـل"

هذه هي اللوحة الختامية في جدارية "امرئ القيس"، يُنمّي فيها أفكاره بطريقة أوضح، وتتضح فيها أسئلته على نحو أجلى، كما أنها اللوحة التي تتفيأ ظلالها على جميع ما سبقها من لوحات؛ ففيها ارتداد على لوحة الطلل عبر هذا النداء الذي يذكِّرك – بالتأكيد – بطلب البكاء في لوحة "الطلل"، يقول:

أصَاحِ،
تَرَى بَرْقًا أُرِيْكَ وَمِيْضَـهُ
كَلَمْـعِ اليَدَيْنِ فِي حَبِيٍّ مُكَلَّـلِ؟!
يُضِيءُ سَنَاهُ،
أَوْ مَصَابِيْحُ رَاهِـبٍ
أَمَالَ السَّلِيْـطَ بِالذُّبَالِ المُفَتَّـلِ [1]

(1) الوميض: اللمعان. اللمع: التحرك والتحريك. حبيّ: سحاب متراكم. مكلل: صار أعلاه كالإكليل. السنا: الضوء. السّليط: الزيت الذي يستخدم في الإضاءة وإشعال الفتيل. الذبال: جمع ذبالة وهي الفتيلة.

تتصل الدعوى هنا بفعل التساؤل الذي يوجه المشاهِد وجهةً محددة، نحو السّحاب المتراكم والبرق الذي يظهر ويختفي داخله، هنا لا يبدو "امرؤ القيس" مغامرًا، إنه الآن يجلس على صخرة الواقع، يتأمل حصاد مغامراته ومعاناته.

لقد وصل إلى النهاية وخاض غمار التجربة، وها هو يجلس مطمئنًا، يشاهد الولادة الجديدة، إنه يتساءل بمادة الرؤية "ترى"، وبحذف أداة الاستفهام، ليضع المتلقي أمام "حجة الواقع" المشاهَد، أمام ما لا يمكن الشكّ فيه، فلا يقين آكد من يقين الرؤية التي تتحقق بها بنفسك، وتقرّ بها بحواسك... لتتحول الحُجّة من المنظور الفرديّ إلى الجمعيّ، ومن حديث الآحاد إلى منطق التواتر، حيث تتشكّل الحقائق الجديدة، وتتضح معالم المجتمع الجديد.

يمكنك بالتأكيد أن تتأمل صورة اليد والبرق، لم تأت اليد هنا عبثًا، اليد هنا تشير إلى القدرة الإنسانية على الفعل، وهي لا حد لها، حيث يمكنها أن تحرك السُّحب وتنزل المطر.

اليد هنا تضيء، واليد حين تضيء تعد بالخير، ولا خير أكثر من المطر في هذه الصحراء. ولكن امرأ القيس لا يتحدث عن المطر أو السّيل لأنه مصدر الحياة فحسب، امرؤ القيس يتحدث عن عالم جديد، عن قوة السّيل التي تغير العالم.

يستطرد "امرؤ القيس"، ليعمّق الصورة، وليؤكد على فكرة الهداية، حيث يغدو البرق "مصابيح راهب"، تذكرنا هذه الصورة بما سبق أن وصف به "بيضة الخدر":

"تُضِـيءُ الظَّلامَ بِالعِشَاءِ

(كَأَنَّهَـا)

مَنَـــارَةُ مُمْسَى رَاهِـبٍ مُتبَتِّـلِ"

لا يتحدث "امرؤ القيس" عن مطلق النور أو مطلق الإضاءة، إنه مشغول بالنور المقدس، النور الهادي الذي يصل ما بين السماء والأرض، هذا النور يراد لماهيته وليس لقوته، لا يمكننا هنا الجزم بوجود طقس ديني محدد، وإن "امرأ القيس" يمارس بعض هذا الطقس الذي كان... "امرؤ القيس" فيما تظهره لنا لوحات هذه الجدارية مشغول بأسئلة كبرى، ومشغول على نحو واضح بفكرتيْ: الهداية والضلال.

من المهم هنا، أن نلاحظ أنّ هذه اللوحة يتوفر لها أكبر قدر من التّماسك اللغويّ والتتابع السرديّ. التماسك اللغوي هنا يمنح السّرد منطقيته، ويُركّب الحجج، يستولد هذه من تلك، على نحْوٍ يشحن المشهد كله بالطمأنينة الواضحة:

قَعَدْتُ وأصحابي له

(بَيْنَ ضَـارِجٍ

وبَيْنَ العـُذَيْبِ)

بُعْدَمَا مُتَأَمَّـلِ..![1]

هذه التحديدات المكانية: بين "ضارج" وبين "العُذيب" هي حجج الواقع، حجج اليقين الذي يؤكد لك حقيقة التحول الكبير، ولا يكون القعود إلا في حال الانتظار، ولا يكون الانتظار إلا لأمر متوقع، هذا

(1) ضارج والعذيب: موضعان. متأملي: المنظور إليه وهو هنا السحاب.

"القياس المضمر"، رغم خطابيته، إلا أنه يتسم بالكثافة، وهو لذلك أقرب إلى طبيعة الشعر.

وإذا اعتبرت أنّ "ما" في قوله: "بعدما متأمل" بمعنى (الذي)، فإن دلالة التأمل هنا تغدو بمعنى الأمل والمراد، وهذا هو الأقرب لمنطق الانتظار، انتظار أقرب إلى اليقين بأن النتيجة ستأتي كما توقع أو كما أراد، أو إن شئتَ الدقة، ستأتي النتيجة وفق المقدمات التي تعب من أجلها، وصاغها بمغامراته وكشوفاته في اللوحات السابقة.

عَلَى قَطَنٍ بِالشَّيْمِ،
أَيْمَنُ صَوْبِهِ وَأَيْسَرُهُ
عَلَى السِّتَارِ فَيَذْبُلِ[1]

يستمرّ التتابع، متكئًا على الحجج ذاتها: المحددات المكانية الصُّلبة، لتتجسد الحقيقة أمام أعيننا، وبتفصيل أدقّ: فحركة السحاب ومن ثمَّ حركة الماء على يمين جبل قطن وعلى يسار جبليْ الستار ويذبل.. قد لا يكون للتحديد هنا من غاية سوى التأكيد على عظم الماء، وعلى التغيير الكبير الذي ينتظر منه، لقد أصبح الانتظار السابق حقيقة ملموسة كما هو المتوقع:

فَأَضْحَى
يَسُحُّ المَاءَ حَوْلَ كُتَيْفَةٍ
يَكُبُّ عَلَى الأذْقَانِ

---

(1) القطن: جبل، وكذلك الستار ويذبل جبلان وبينهما وبين قطن مسافة بعيدة. الشيم: النظر إلى البرق مع ترقب المطر.

دَوْحَ الكَنَهْبَلِ[1]

تشدُّ "الفاء" في صدر الكلام الحُجج إلى بعضها، ترتب هذا على ذاك، وتتابع التّحولات والتّغيرات، على نحو قوي، الفاء هنا ليست مجرد رابط حجاجي فحسب، وإنما توجه الحجج الحالية والسابقة نحو غايتها أو وجهتها الحجاجية.

يتحرك السّيل الآن في قوة، يقتلع معه الأشجار الكبيرة، إنه "يكبّ" و"يسحُّ" الماء، لا شيء يمكنه أن يصمد إزاء هذه القوة الدلالية والصوتية الرمزية في هذين الفعلين. هنا لا تقتلع الأشجار، وإنما تخرّ على أذقانها، هذه الصورة تنطوي على إجلال كبير لطاقة السّيل وفعل الماء.. هنا خضوع للماء، واعتراف بقدرته.

ومَـرَّ عَلَى القَنَـانِ مِنْ نَفَيَانِـهِ
فَأَنْزَلَ مِنْهُ العُصْمَ
مِنْ كُلِّ مَنْـزِلِ[2]

لا يمكننا تخيل قوة السيل وعنفوان الماء بأكثر من هذا؛ فقطراته التي تتطاير منه تجعل الوعول والتيوس في هذا الجبل العظيم "القنان" تغادر أماكنها التي أَلِفتها، وعاشت فيها هادئة مطمئنة.

ما يتحدث عنه امرؤ القيس هو شيء أقرب إلى الطوفان، يتحدث عن ماء عنيف وتغيير حاسم قاطع ووعد بحياة أخرى، تعيد ترتيب كل شيء،

(1) الكبّ: إلقاء الشيء على وجهه، الكتيفة: اسم مكان. الذقن: مجمع اللحيين. الدوحة: الشجرة العظيمة. الكنهبل: نوع من شجر البادية.

(2) القنان: اسم جبل النفيان: ما يتطاير من قطر المطر. العصم: جمع أعصم، وهو الذي في إحدى يديه بياض من الأوعال وغيرها. المنزل: مكان النزول.

يتابع الشاعر تحولات المشهد وعنفه:

وتَيْماءَ

لَمْ يَتْرُكْ بِهَا جِذْعَ نَخْلَةٍ،

وَلاَ أُطُمـًا،

إِلاَّ مَشِيْدًا بِجِنْـدَلِ[1]

تُسجّل حدقة "عين الطائر" السردية كل هذه التغيرات، فكل شيء يتهاوى، لا شيء يمكنه أن يصمد، لقد اقتلع المطر الهائل كل شيء، حتى جذوع النخل القوية الاتصال بالأرض في "تيماء" قد اقتلعت تمامًا، ولم يبق غير الصخور والمنازل المشيدة بقوة... هذا هو الحال الآن، وهنا تبدأ موجات التخييل المعرفي والحجاجي عبر (كأن) التي تتصدر أربعة أبيات متتالية:

كَأَنَّ ثَبِيْـرًا،

فِي عَرَانِيْـنِ وَبْلِـهِ،

كَبِيْـرُ أُنَاسٍ،

فِي بِجَـادٍ مُزَمَّـلِ

كَأَنَّ ذُرَى رَأْسِ المُجَيْمِرِ غُـدْوَةً

مِنَ السَّيْلِ وَالأَغْثَاءِ

(1) الأطم: القصر، المشيد: الجص. والشيد الرفع وعلو البنيان. والجندل: الصخر، والجمع جنادل.

فَلْكَةُ مِغْـزَلِ[1]

يحاول الشّاعر عبر "كأن" هنا أن يقدم صورًا بانورامية كلية للمشهد الجديد، تجدل حدقة "عين الطائر" بين الواقع المشاهَد والخيال الفني عبر الأداة "كأن"؛ لتقدم لنا مشهد ما بعد السيل والمطر، حيث جبل "ثبير" وقد تزمّل تمامًا بما يحيط به من كساء صنعته هذه البقايا التي قذف بها السيل، وهكذا تبدت ذروة أكمة "المجيمر" مستديرة كفلكة مغزل لا تكف عن الدوران بقوة..

يمكنك بالتأكيد أن ترى "ثبيرًا" – وقد تلفف بكساء مخطط – حكيمًا، ويمكنك أن تصل هذا الحضور القويّ لثبير بالأطلال الدارسة في بداية الجدارية عبر تقنية التقابل أو المفارقة.

يبدو "ثبر" هنا حكيمًا صُلبًا، قادرًا على مواجهة الرّياح والسيول وكل عوامل التغير، وهو بحكمته هذه قادر على أن يمنح المكان الخبرة، وأن يراقب البداية الجديدة، هذه الخبرة قد تجد صداها – فيما بعد – في معلقة لبيد بن ربيعة، حيث يقول:

وَجَلَا السُّيُولُ عَنِ الطُّلُولِ كَأَنَّهَا ** زُبُرٌ تُجِـدُّ مُتُونَـهَا أَقْلَامُهَــا

يمكنك أن ترى هذا وغيره، ولكنني أحبُّ أن ترى وجهًا آخر لـ"ثبير"، لقد عمد "امرؤ القيس" إلى العنف الشديد بكل شيء: بالصخور العظيمة والأشجار الضخمة، وحاول ذلك مع "ثبير" ولكن بطريقة مغايرة،

(1) العرنين: الأوائل والأصل فيه أن يقال للأنف. البجاد: كساء مخطط. التزميل: التلفيف بالثياب. الوابل: المطر الغزير العظيم القطر. الذروة: أعلى الشيء. المجيمر: أكمة بعينها. الغثاء: ما جاء به السيل من الكلأ والشجر والتراب. فلكة المغزل: فلكة مستديرة يغزل بها.

لقد عمد إلى تغطيته ببقايا السيل، وجعله عاجزًا عن الفعل، شأنه شأن "كبير أناس"، لا يقوى على الحركة أو مجرد دفع الأذى عن نفسه.

يبدو "امرؤ القيس" هنا ساخرًا من الجبل، من هذه القوة التي لم يستطع قهرها، لقد فتنه عجز "ثبير" ومشهده الجديد، وكأنه هنا ينتصر على المكان هناك، الجميع يمكن أن يخضع، ولن تبقى غير البطولة الإنسانية المُنْجزَة.

نتابع:

وأَلْقَى بِصَحْرَاءِ الغَبيْطِ بَعَاعَهُ

نُزُوْلَ اليَماني

ذِي العِيَابِ المُحَمَّلِ[1]

لا زلنا إزاء حدقة "عين الطائر" التي تقدم حجج الواقع وتحولاته الكبيرة، وتتابع تفصيلات ما جرى على الأرض، فصحراء الغبيط "رمز دال على كل حَزَن الأرض مطلقًا، وشأن الحَزَن ألا ينتظر منه نبت ولا نماء، غير أن هذا الحَزَن من الأرض يناله تحول جوهري، بفعل موفور مطر السيل (بعاعة) الذي نزل عليه نزول اليماني ذي العباب المخول"[2].

لا تتوقف الصورة عند مجرد الرصد، ولكنها تدفع الواقع في أفق التخييل المعرفي، فتشحن الحُجّة بما يجاوز حدود التّداول العاديّ إلى آفاق التأويل والترميز، لتغدو قناعة المتلقي، تغدو الصورة صورته، والحجة حجته.

لقد تغيّر المكان، واكتسى بطاقة إنسانية ثقافية جديدة، من حكمة "ثبير"،

---

(1) الغبيط: أكمة قد انخفض وسطها وارتفع طرفاها. البعاع: الثقل. العياب: جمع عيبة وهي الثياب.

(2) صلاح رزق، سابق، ص217.

ومن صناعة فلكة المغزل ومن النُّمو المثمر لضروب النباتات الناشئة التي بدت كتاجر يمانيّ يعرض بضاعته من الثِّياب الجيّدة، هذا النمو المزدهر هنا، هو الذي شاهدناه ضئيلًا صغيرًا في اللوحة الأولى: الذكريات، وحبّ الفلفل... وكأن الصورة هنا (في اللوحة الأخيرة) ترتد – بشكل ما – على الصور في اللوحة الأولى، وصار بمقدورنا أن نتحدث عن بنية قوية تجمع لوحات هذه الجدارية. وكأنّ تقنية "ردّ العَجُز على الصدر" البلاغية يمكنها أن تكتسب طاقة حجاجية خطابية، أوسع من الدائرة الضيقة التي جعلتها البلاغة في حدود البيت الشعري الواحد.

لا تنتهي اللوحة هنا، وكأنها تأبى إلا أن تستنفد طاقات (كأنّ) في تصوير المشهد وتقديم كل التفاصيل الممكنة التي تلوّن العالم الجديد بما يحقق امتيازه واختلافه، يتابع السيد:

كَأَنَّ مَكَاكِيَّ الجِوَاءِ،

غُدَيَّةً،

صُبِحْنَ سُلافًا،

مِنْ رَحيقٍ مُفَلْفَلِ

كَأَنَّ السِّبَاعَ فِيْهِ

(غَرْقَى عَشِيَّةً بِأَرْجَائِهِ القُصْوَى)

أَنَابِيْشُ عُنْصُلِ[1]

(1) المكاء: ضرب من الطير. الجواء: الوادي. صبحن: شربن صبوحًا، السلاف: أجود أنواع الخمر.. المفلفل: الذي ألقي فيه الفلفل. العشية: ما بعد زوال الشمس إلى طلوع الفجر. الأنابيش: أصول النبت. العنصل: البصل البري.

لا تتصدر (كأنّ) الصورة هكذا على نحو مجانيّ، إنها تُرهن وحدات البيت التالية كلها بها، أو قل إنها تؤسس الدلالة كاملة على طاقتها التخييلية، تخلط بين رؤية الذات وحقيقة السَّيل. الحقيقة مع كأنّ هنا قوية مشرقة، وإن كانت مُرتهنة برغبة الذّات ووعيها بما آلت إليه الأمور.

"كَأَنَّ مَكَاكِيَّ الجِوَاءِ...."

ومن شأن هذا النوع من الطيور أنها تكثر من الصفير والغناء، إنها تغني طربًا، تغني من فعل سُكْر يصرّ الشاعر على إخبارنا بنقائه وجودته، بل يصر على إخبارنا أنّ رحيق الفلفل قد أضيف إليه، وبسبب هذا الفلفل ازدادت الخمرة حِدّة، ومن ثم زاد الغناء، ولا شك أنك تذكر قوله في اللوحة الأولى:

"تَرَى بَعَرَ الأرْآمِ فِي عَرَصَاتِهَا، وَقِيْعَانِهَا، كَأَنَّهُ حَبُّ فُلْفُلِ"...!

لم تكن الأطلال – في مفهوم امرئ القيس – عدمًا، لقد غرس فيها بذور الحياة، زرع فيها حبّ الفلفل المشهور بقدرته على الصمود والمقاومة، يعود هذا الحَبّ عبر أصوات هذا الطائر الذي أسكرته الولادة الجديدة، فأخذته هذه الحالة من النشاط العجيب، يُحلّق بجناحية ويردد أهازيجه فوق وادٍ تطوف فوق مياهه جثثُ السِّباع التي تشبه جذور نبات البصل البريّ.

كَأَنَّ السِّبَاعَ فِيْهِ

(غَرْقَى عَشِيَّةً بِأَرْجَائِهِ القُصْوَى)

أَنَابِيْشُ عُنْصُلِ

لا تكتفي (كأن) في الصورة الأخيرة وفي البيت الأخير بأن تجمع السباع الغرقى إلى جذور البصل أو أنابيشه الهشّة المهترئة، لقد استحالت السِّباع –

لا بأس هنا أن نتحدث عن رمزيتها المخيفة أو الموحشة- إلى هذا النبات الهَشّ الذي قذف به السّيل، السّباع أنابيش عُنصل، ويمكننا أن نعكس التشبيه لنتحدث عن أنابيش العنصل التي تشبه السباع، فلا فرق بينهما من حيث انعدام الفاعلية، ولا فرق بينهما في مدى "كأنّ"، ولكن التشبيه يتعمد عبر جملة: "غرقى بأرجائه القصوى" إلى توسيع مدى الصورة، لتتسع مساحتها عبر هذا الأفق، ولنتخيل مدى ما أحدثه السّيل من تأثير وتغيير عبر هذه المفردة الدالة: بأرجائه القصوى.

***

وهنا تنتهي جدارية "امرئ القيس"، الشاعر الجاهليّ الذي "خسف للشعراء عين الشعر"، على حدّ وصف "عمر بن الخطاب" (رحمه الله).. لقد انتهت الجدارية التي أثارت فينا كل هذا الشعور بالجمال، وهذا القلق الكريم الذي فاضت به لوحاتها.. ولعلّك تشعر أن هذه النهاية كانت في حاجة إلى بيت يشبه القاعدة التي تمثل اللّحن الختاميّ، وهذا ما لاحظه بعض القدماء أيضًا، ولا أحبّ أن أُثقل عليك بالنقول والآراء، فقط أودّ أن نطالع معًا هذا الرأي المشرق الذي قدّمه الناقد ابن رشيق (ت 456ه) حول هذه الخاتمة:

"ومن العرب من يختم القصيدة فيقطعها والنّفْس بها متعلقة، وفيها راغبة مشتهية، ويبقى الكلام مبتورًا كأنه لم يتعمد جعله خاتمة، كل ذلك رغبة في أخذ العفو وإسقاط الكلفة، ألا ترى معلقة امرئ القيس كيف ختمها بقوله يصف السيل عند شدة المطر:

كَأَنَّ السِّبَـاعَ فِيْهِ غَرْقَى غديّةً

(بِأَرْجَائِهِ القُصْوَى)

أَنَابِيْشُ عُنْصُـلِ

فلم يجعل لها قاعدة كما فعل غيره من أصحاب المعلقات وهي أفضلها"[1]

يقرّ ابن رشيق بقيمة المعلقة؛ إذ هي أفضل المعلقات، ولكن نهايتها لم تكن كغيرها، فلا زالت النّفس بها متعلقة، ولكنه يعتذر عن ذلك برغبة "امرئ القيس" في "أخذ العفو وإسقاط الكلفة". لقد انتهت على نحو بسيط، دون قاعدة مقررة، ودون ختام متوقَّع. ولكن ربما بدت هذه النهاية أفضل ما يمكن تصوره لمعلقة مثل هذه، أو لنقل لقد بدت النهاية أقرب إلى روح المعلقة، فهذا "عالم مفتوح لا يحدّه حد، تمامًا كالسيل الذي استمرّ محطمًا كل السدود، وهذه النهاية المفتوحة هي وقفة متميزه لهذه القصيدة التي تعيد مرة أخرى إلى دورة الحياة التي بدأت بالقحط والمحل"[2].

***

انتهت الجدارية إذن، ولكن ما أثارته في نفوسنا من أخيلة وانفعالات لم ينته، ولك أن تقول إذا أحببت: إنّ "امرأ القيس" قد استطاع هنا أن يصوّر عالم الصحراء: جباله ووديانه وعلاقات الإنسان بغيره، وأن يقدم لك بعضًا من تجارب هذا العالم وإخفاقاته، وشواغل الإنسان المثقف فيه.

لقد قدّم ذلك عبر حجج كثيرة، أشهرها وأكثرها تواترًا الحُجج "المؤسَّسة على بينة الواقع" والحُجج "المؤسِّسة له"، والقياسات المضمرة بكل طاقتها الحجاجية والتواصلية.. إنه يريد طوال الوقت أن يجعلك جزءًا من تجربته،

(1) ابن رشيق القيرواني: العمدة ج(1) سابق، ص240 – 241.
(2) د. سليمان الشطي: المعلقات وعيون العصور، سابق، ص255.

وأن يجعل هذه التجربة بعض خبرتك.. وبهذا الخطاب الاستثنائي تعلّقت أجيال متتابعة على امتداد الزمان، بهذه الجدارية الخالدة. تعلَّقت بتجربتها الإنسانية الحرّة، وبطاقتها الترميزية التي لا تنتهي عجائبها.

وهذا تحديدًا ما يقوم به الحجاج في الشعر؛ إنه يستخلص التجربة، ويقدّمها لك وللأجيال التي سوف تقرأ النص وترى فيها بعضًا من همومها ومشاغلها. لم يُقدّم امرؤ القيس عالمًا نثريا قد يطويه النسيان، وإنما قدّم عالمًا موارًا بالحركة والفعل والترميز اللغويّ المكثف. لقد فعل ذلك عبر بنية خطابية فريدة في تشكيلها وبنائها ودلالتها.

الشِّعر هو آبد امرئ القيس، هو "بيضة الخدر" التي داعبت - ولم تزل - خيال الشُّعراء. هو السؤال الذي لم يُدرك ولم يتمكن أي نابغة من وضع صياغته النهائية.. يخايل الشِّعر عقول المفكرين والحالمين بهذا الكائن (الواضح/ المبهم) الذي يمكنه أن يلحق بالصيد الثمين.. الكائن الأسطوري الذي يحيط بصيده إحاطة قادر متمكن؛ فأول القطيع بالنسبة له كآخره.. حركته كلية شاملة، وطموحه وثّاب لا حدّ له، وهذا ما جعله فكرة كثيرة التجلي: فهو السيل، وهو "بيضة الخدر"، وهو طموح الإنسان وحلمه وغاياته التي لا حد لها.

المبحث الثَّاني

الإيقاع.. ظاهر النص وعالمه

النصوص القديمة كانت تنشد في محفل أو أمام متلقٍّ ما، وكان بمقدور الشاعر أن يتابع أثرها على المخاطَب لحظة الإنشاد، وكان بمقدوره أن يلوّن أداءه مع هذا التفاعل الحيّ والمباشر، ولكن هذا المكوِّن الجوهريّ في هذه النصوص من الصعب ضبطه اليوم، ليس لأننا لا نملك دليلًا على الطريقة التي كانت تُنْشد بها هذه القصائد وكيف كان يلوّنها الشاعر بصوته فحسب، وإنما لأنه لم يعد بمقدورنا – نحن أبناء الكتابة – أن نقدره حق قدره، رغم أهميته الكبيرة التي نعوّل عليها في وعي هذه المقاربة بمفهوم الإيقاع وقدرته على اكتناه عالم النص وتلوين دلالاته؛ فكلّ إنشاد تأويل، وكل تأويل محاولة حثيثة لالتقاط حركة الإيقاع..!

ورغم ذلك، فمن الضروري أن نحاول – ونحن بصدد مقاربة الإيقاع وجلاء قيمته الحجاجية – أن نقترب من هذا المستوى الرّهيف الذي يمنحه الإنشاد للإيقاع والدلالة، خاصة ونحن نتعامل مع النص بوصفه "واقعة خطابية" يدخل في فضائها: المتلقي، والشاعر والأصوات المختلفة التي تنداح في فضائه اللساني.

فمعلقة امرئ القيس بشكل خاص تجسد مفهوم (الواقعة الخطابية) منذ اللحظة الأولى، فالحالة الحوارية الجدالية التي يفتتح بها النص لوحته الأولى، بل وكلمته الأولى، هي جزء لا ينفصل عن الجدل الذي يقع خارجه، وهي دعوة لنا كي نندمج بأفقها الخطابي عبر عمليات الفهم والتأويل.

ومن هنا جاء هذا المبحث، ليكون خاتمة هذه الدراسة؛ فمن الصعب أن نتحدث عن الشعر دون أن نفرد مبحثًا للحديث عن الإيقاع؛ صحيح أن بمقدورنا الحديث عن الإيقاع في الرواية واللوحة الفنيّة وفي العمارة.. إلخ. يمكننا الحديث عن الإيقاع في كل الفنون باعتباره قيمة جمالية ودلالية أساسية، ولكنه في الشعر أكبر من مجرد قيمة جمالية فحسب، إنه معطى ماهويّ، بحيث يصح القول: إنه لا شعر دون إيقاع، ولا نقد للشعر دون الحديث عن دور الإيقاع ودلالته.

ولكن ماذا نقصد بالإيقاع؟

لقد سبق لنا التوقف إزاء مفهوم الإيقاع في أكثر من مقاربة..[1] وحاولنا التمييز بينه وبين الوزن والموسيقا، وقلنا: إن الإيقاع في الشعر يتصل أوثق اتصال بحركة الدلالة، ينبثق منها، ويتشكل طبقًا لها، ولأن لكل نص دلالة مختلفة، فإنّ لكل نص إيقاعه الذي يميزه عن غيره من النصوص، حتى لو كنا إزاء نصوص تعتمد بحرًا عروضيًّا واحدًا، أو قافية واحدة، أو تعتمد "ثيمة" أو موضوعًا واحدًا كما نجد في الشعر القديم: كالمديح والغزل والهجاء والرثاء... فالدلالة، كما بات مقررًا في النقد الحديث، تتخلق عبر الشَّكْل ومنه، وهذا يعني أن "الموضوع" الواحد يختلف باختلاف الشَّكْل،

(1) انظر كتابيَّ: "في حجاج النص الشعري". أفريقيا الشرق 2013م.. و"بلاغة الخطاب قراءة في شعر المديح" الهيئة المصرية العامة للكتاب 2015.

أو أن الشَّكْل هو ما يمنح الشعر اختصاصه وامتيازه[1].

كما أننا نميّز بين حركية الإيقاع الشاملة وتبديات (الموسيقا) المحدّدة؛ حيث يمكن تلمُّس مظاهرها أو تجلياتها المختلفة على مستويات متعددة داخل النص، ابتداء من الصوت المفرد، كما نجد في الوحدات المميزة كأصوات المد واللين والهمس والجهر... صعودًا إلى الوحدات ذات الدلالة، كما نجد في التكرار والجناس وأشكال البديع المختلفة، وانتهاء بالتراكيب ذات البنى المتوازية.

وفي العمق يرفد هذا كله (بناء عروضي) يتصرف فيه الشاعر بطرائق مختلفة طبقًا لقواعده المحددة. فالوزن العروضي، كما سوف نشير، جزء من حركة المعنى، ولا يمكن عزله أو مقاربته بمعزل عن حركية الدلالة داخل النص.

وهذا التمييز بين المفهومات التي تتصل بالعملية الإيقاعية عمل أساسيّ، ومن المهم هنا التأكيد على أن الإيقاع، وإن كان يتشكل من حركة الدلالة والموسيقا والنسق العروضي... فإن هذه المفهومات لا تعمل على نحو منفصل، ولا يمكن النظر في إحداها بمعزل عن غيرها، فهي تعمل متجادلة، والنص العظيم تنسجم أوزانه مع موسيقاه، بقدر ما تنسجم أوزانه وموسيقاه مع حركة الإيقاع الدلالي وتحولاتها داخل النص.

فالإيقاع - وفق هذا الفهم - مدخل تأويليّ مهم، وليس عملًا تحسينيًّا

(1) نميّز هنا بين الوزن والإيقاع، فالوزن هو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، تخلق أفق توقعه، وامتداده الزمني: البداية والنهاية.. أما الإيقاع فهو معطى نصيّ متغير ومتنوع.. وإذا كان الوزن هو الأساس الآلي للبيت فإن "الإيقاع هو الأساس الذي يبنى عليه التعبير عن أفكار الشاعر". انظر: محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ط(1) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م ص25.

مضافًا إلى أصل قائم بنفسه؛ حيث يمكننا اكتناه النص من خلاله؛ فنقدِّم- مثلًا - قراءة إيقاعية للنص؛ نتابع من خلالها تمدد حركة الإيقاع في كل مستوياته: من أصواته المفردة حتى صوره وأخيلته مرورًا بدواله وتراكيبه، وهذا ما يجعل الإيقاع مدخلًا تأويليًّا مهمًّا في مقاربة النصوص..[1]

ومن هذه الزاوية، يمكننا الحديث عن الحُجج وأشكالها، وما يشحنها به الشاعر من قيم صوتية موسيقية تسهم في منحها تأثيرًا وجدانيًا أعمق مما يمكن للحجج العادية أن تبدو عليه.

لقد سبقت الإشارة في المبحث السابق أن المعلقة تقوم على عدة لوحات، تتجاور في عقد ممتد. تتصل بقدر ما تنفصل؛ فكل لوحة يمكن أن تُقرأ بشكل مستقل، ولكنها في العمق تتصل بغيرها، ومن خلال هذا التجاور تتلاقى اللوحات، ومن خلاله أيضًا يتشكل الإيقاع الكليّ الذي يُهيمن على بنية المعلقة: إيقاع التَّجاور الذي ينحلّ إلى جملة من الإيقاعات الجزئية المتتابعة والمتنوعة أيضًا، وإليها يرجع جانب كبير من حيوية المعلقة... وهذه الإيقاعات هي:

(أ) إيقاع "الموقف"

هذا هو إيقاع لوحة الافتتاح: "لوحة الطلل"، والمسافة الدلالية بين دلالة "الوقوف" ودلالة "الموقف" ليست بعيدة؛ فطلب الوقوف بعد الحركة أو طلب الوقوف لتقييد الحركة، هو دعوى أو "حُجّة" قد تبدو غير واضحة، أو غير مُبرَّرة، وبالتالي فهي تنطوي على تساؤل مضمر، يتوقع الشاعر أن يتوجه به المخاطب، كأن يسأله: لماذا يجب أن نقف؟ أو لماذا تدعونا إلى الوقوف؟

(1) انظر: محمد عبد الباسط عيد: البنية الإيقاعية بين الانسجام النصي والتشاكل الموسيقي، مجلة علامات في النقد (النادي الأدبي بجدة) ع70، مج 18 سبتمبر 2009م.

وسريعًا ما يأتي التفسير أو بيان العلّة؛ فالوقوف محاولة للتأمل في تيه الصحراء ورمالها ورياحها التي لا تبقي على شيء. الوقوف موقف تحاول به الذات الخروج من النثرية اليومية إلى قوة النَّظْم، وجلال الإنشاد وثبات الفن وقدرته على المقاومة.

قد يكون الوقوف – في الظاهر – فعلًا محدودًا في المكان، ولكنه – في العمق – حركة واسعة، بل شديدة الاتساع؛ حيث ننتقل بها وبسببها من النقطة المحدودة إلى نقاط متعددة، يستدعيها عمل الذاكرة وعمق الحنين وسطوة الواقع.

فالوقوف تقييد للجسد في المكان، ولكنه في الوقت نفسه، انفتاح العقل والقلب على التاريخ والأحداث والذكريات التي يجب أن تبقى وألا تضيع سُدى. الوقوف "موقف" فكريّ ووجداني شديد الكثافة، يدعونا إليه هذا العقل المثقف الذي امتلأ قلبه بعلامات استفهام وجودية لا يمكن لشاعر مثله أن يتجاهلها.

كان على "امرئ القيس" إذن أن يقف، وأن يدعونا – وهو المثقف المسؤول – إلى الوقوف معه أو الوقوف بجواره والنظر في جوهر التساؤل؛ فالأمر بالنسبة له ليس ذاتيًّا أو شخصيًّا، وإن بدا كذلك في ظاهره أو في دوافعه ومحفزاته.. الأمر يتجاوز الشاعر إلى غيره من بني الإنسان، بل ويتجاوز زمانه وثقافته إلى كل زمان ومكان.

ومن هنا جاءت دعوته الجليلة لنا، كي نحمي أنفسنا وذكرياتنا من قطيعة التاريخ، وعنف الاندثار في الرِّمال، وفعل الريح في أماكن سريعة التَّغير والتَّبدل؛ لقد رحل الأحبة، وغدا المكان قفرًا وحشًا، وصار لازمًا على الشاعر أن يتوقف ويتذكر وينادي صارخًا، ويصرخ مناديًا:

قفااااا...!!

يبدو الفعل وقد أسند إلى المثنى أقرب إلى الصّراخ أو العويل، وهو ردّ طبيعيّ فطريّ، وتبدو الدعوة إلى الـ"عديد" والنّواح مقرونة بأدلتها المشاهدة بالعين، ولا يقين أوثق من الفعل: "ترى" الذي يتجه إلى المخاطَب ليرى بنفسه حُجّة الحقيقة أو الواقع:

"تَرَى بَعَرَ الأرْآمِ فِي عَرَصَاتِهَا، وَقِيْعَانِهَا، كَأَنَّهُ حَبُّ فُلْفُلِ.."

ولا حقيقة أقوى مما يمكن مشاهدته بالعين ولمسه باليد من قبل جماعة من الناس، ولا حجة أوقع من حُجّة تنتقل من المخاطِب إلى المتلقي، ومن الفرد إلى الجماعة، لتغدو حجّتهم، ومن ثم يصبح موقف الذات موقفهم، وهذا أوقع بداية حجاجية يمكن التوجه بها إلى المخاطَب في استهلال خطابيّ.

فالبكاء والـ"عَديد" ردّ فعل إنسانيّ، وطقس يبدو لك – من سرعة الاستجابة– فعلا تلقائيًّا.. والقصيدة في المقابل تشكيل فنيّ موازٍ لكل هذا التّحوّل والتّبدّل، ولذا تتوالى الأدلة لتؤكد حجم الخسارة وضعف الإنسان وجبروت الصحراء:

بِـ(سِقْطِ اللِّوَى)،

فـ(الدَّخُولِ)،

فَـ(حَوْمَلِ)،

فَـ(تُوْضِحَ)،

فَـ(المِقْراةِ)..!!

هذه هي الأماكن، والأماكن علامات، تكتسب الأماكن وجودها عبر الثقافة التي تمنحها الأسماء والهوية الخاصة؛ فكلّ شيء بلا اسم لا يمكن استيعابه أو تمييزه، بل لا يمكن معرفته أو الوعي به. والعرب تطلق الأسماء على كلِّ شيء في الصحراء، وكثيرًا ما تمنح الشيء الواحد أكثر من اسم، وهي تتتبع صفاته وأحواله المختلفة.

وكأنهم – وهم يفعلون ذلك – يحاولون استبقاء الأشياء من يد التّحول والصيرورة، يستبقونها في اللغة وباللغة. اللغة سبيلهم لمقاومة الهشاشة والفناء والتَّغيّر الذي يخطف العقول والقلوب ويدع القوم حيارى يتساءلون في أسى: عن الزمن والموت والولادة والمصير... ولذا كان لرجل مثل "امرئ القيس" اسمٌ وعدة ألقاب، كل لقب يشير إلى حادثة معينة من حوادث حياته، فالاسم من الأب أو الأهل والألقاب من فعل الذات، الألقاب تدلّ على التاريخ، تسرد المواقف وتذكِّر بالحوادث. الألقاب حظُّ الذوات من الاختيار والوجود المؤثر في العالم(1).

(1) لم يترك العرب شيئًا دون تسمية، وكأنهم يلاحقون كل شيء في الصحراء، من المطر ودرجاته، والريح وأشكالها وقوتها وضعفها وأماكن هبوبها، والرّمال والجبال والصحراء والحيوانات، خاصة حين تكون مهمّة ومؤثرة في حياتهم كالناقة والفرس... ولعلّ هذا ما يُفسِّر لنا نزوع اللغة إلى الترادف الشديد، وقد يُفسِّر لك أيضًا انفتاح الجذر اللغوي على غيره من الجذور التي تبدو بعيدة عنه، وهذا ما جعل رجلًا فذًّا مثل "أبي الفتح بن جني" يحدثنا عن "الاشتقاق الكبير" و"تصاقب" الألفاظ لتصاقب المعاني.

يتحدث ابن جني في كتابه الخصائص عن مفهوم "التصاقب" ضمن حديثه عمّا يصفه بالاشتقاق الكبير، ويضرب على ذلك الأمثلة من الكلمات مثل: "العَسْف والأسف؛ والعين أخت الهمزة، كما أنّ الأسف يعسف النَّفْس وينال منها، والهمزة أقوى من العين؛ كما أنّ أسف النفس أغلظ من التردد بالعسف. فقد ترى تصاقب اللفظين لتصاقب المعنيين. أبو الفتح عثمان بن جني: الخصائص: تحقيق: محمد علي النجار ج(2) دار الكتب المصرية (المكتبة العلمية) (د – ت) ص146.

تتوالى الأسماء على عقل امرئ القيس قوية واضحة متعاقبة وكأنها سلسلة مترابطة، يستدعي أولها ثانيها، وثانيها ثالثها... ولا بأس من أن نتذكرها مرة أخرى: بـ(سِقْطِ اللِّوَى) الذي يقع بين (الدَّخُولِ) (فَحَوْمَلِ) الذي يستدعي فَـ(تُوْضِحَ) فَـ(المِقْراةِ)..!!

يجب أن يفضي الترتيب على هذا النحو إلى منطق ما، ولكن ما المنطق بين تتابع هذه الأماكن؟ لا شيء يمكن الاهتداء إليه هنا غير الذكريات وتاريخ الذات؛ فهي وحدها التي تجمع الأماكن وتضفي عليها قيمة تكتسبها من روح من مرّوا بها أو أقاموا بها، وقاسمهم الشاعر ذكريات الحب الذي خلّف وراءه كل هذا الأسى والحنين.

وهذا ما جعل الوقوف "موقفًا" للتأمّل، ورصدًا للأماكن التي تحمي الذكريات من التآكل والتعرية، ثم سريعًا ما تعود هذه الحركة إلى العلامات المحدَّدة، تلك التي تؤكد حقيقة الرحيل، وتعود بالتأمل من أفق الحنين إلى حدَّة الواقع وقسوته، فها هي الظباء البيضاء قد انتشرت في الأماكن المهجورة ونثرت بعرها في ساحتها، وما كان ذلك ليحدث لو كان القوم هنا..!!

كل شيء يثير الشجى والأسى، وهذه المشاعر تتجسد قوية في بنية النص الموسيقية والعروضية منذ المطلع على نحو دقيق ودالّ، فانظر كيف (صَرّع) الشاعر مطلع قصيدته:

(.........) **ومَنْزِلِ**

(.........) **فحَوْمَلِ**

والتصريع - فيما يذكر البلاغيون - هو تكرار حرف القافية (أي

الحرف الأخير في البيت) في نهاية الشطر الأول، كما تجد هنا مع حرف اللام المكسور في "منزل" و"حومل"، والتَّصريع - فيما يقول البلاغيون أيضًا - باب من أبواب الاقتدار والفحولة اللغوية، ولا يُلحّ عليه إلا أكابر الشعراء. وهذا صواب، ولكنه ليس كل الصواب؛ فالتَّصريع بالإضافة إلى ما ذكره البلاغيون، ينبهك منذ البداية، إلى الهويّة الموسيقية للنص؛ إنه الطَّرْقة الموسيقية الفخمة للقصيدة، وعتبتها التي سوف تُعرف بها؛ فالنص القديم لا عنوان يدلّ عليه كما نجد في شعرنا الحديث، وهذا لا يعني أنه لا عنوان له كما قد نتصور، ولكنه يعني أنه يضع عنوانه بطريقة مغايرة؛ فعنوانه حرف "الرَّوي" أو حرف القافية، وهي هنا اللام، وإذن فنحن إزاء: لامية "امرئ القيس".

وهكذا كان القدماء يميزون القصائد الفرائد: اللامية والسينية والعينية والبائية... إلخ. وكان الشعراء الكبار يحرصون على تنبيه المتلقي على اسم القصيدة الفريدة منذ المطلع. والتصريع تأكيد لهذه الهوية التي لا يجب أن تُنسى..!!

وهذا ما نلاحظه على حرف "اللام" هنا، حيث يمتد بطبيعته الجهرية من القافية إلى جسد البيت، بقدر ما يمتدّ من جسد البيت ليشكل القافية، القافية نهاية الحركة الإيقاعية وبداية الحركة الجديدة، ولذا فهي مرتكز إيقاعي وموسيقي وعروضي شديد الكثافة. وهذا ما جعلها ذروة الإنشاد الشعري، وموضع عناية الشعراء، وقد جعلها القدماء قسيمًا لماهية الشعر، فلا شعر دون وزن وقافية.

لا يتكرر حرف اللام (رويّ القافية ومرتكزها) خمس مرات فحسب،

وإنما يعضد نفسه بمجموعة أخرى من حروف الجهر التي تشترك معه في المخرج والنغم[1].

كما يتحول فعل الأمر: "قفاااا" من مجرد فعل أمر إلى صرخة صوتية يجسدها (حرف المَد) الذي ينبه إلى الخطر، حيث تغدو الصرخة موقفًا، والموقف إعلان عن المعضلة الوجودية التي تمسّ جوهر حياة الإنسان في هذا المكان.

تتمدد حروف (المد واللين) في بيت المطلع من خلال (ست كلمات)، فلا تغلف البيت بالأسى فحسب، وإنما تُدعِّم "حُجَّة" الشاعر وتؤكد أهمية دعوته.. وكأن هذه الحروف تعمل كخلفية إنشادية، تضيف إلى الحجة طبقات من التأثير الموسيقي وتعظم الناتج الدلالي، وتحفز على إنجاز المطلوب، والانتقال من مجرد الاستمالة العقلية والوجدانية إلى الفعل الناجز.

ويمكنك أن تعيد النظر في حرف اللام مرة أخرى، ستجده مجهورًا مكسورًا، والكسر درجة أقوى في الوضوح من الفتح، ومع الإنشاد تأخذ حركة الكسر مساحة المَدّ.. كل هذا يضعنا إزاء شحذ موسيقي تقوم به الأوتار الصغيرة الدقيقة: حروف اللين وغيرها، بقدر ما تقوم به الدوال المتتابعة، فيلتقي على منطق الحجة طاقة الموسيقا وأنغامها الصادحة القوية.

وحين ندقق في البنية العروضية التي شكلت خاتمة الشطرين السابقين نجدها بنية متطابقة:

(1) (اللام) من أشباه أصوات اللين، وانتماؤها إلى أشباه أصوات اللين لا يخلو من دلالة، فـ"اللام والنون والميم تحتل القمم في بعض الأحيان، مثلها مثل أصوات اللين، ولهذا اعتبروا أصواتَ اللين ومعها اللام والميم والنون أصواتًا مقطعية؛ لأنها هي التي تحدد المقاطع الصوتية في الكلام". إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ط(5) مكتبة الأنجلو المصرية 1979م ص160.

ومنزلِ = مفاعلن

فحومل = مفاعلن

هذا التساوي يطلق عليه الدارسون "نظام التقفية"، وهو لا يتعلق بهذا البيت فحسب، وإنما يمتد إلى أبيات المعلقة كلها، حيث يتساوى الضرب مع العروض في كل بيت.. وهذا التساوي - هنا تحديدًا - يحقق الوقفة العروضية = الدلالية، أي الوقفة التي يتطابق فيها هذا مع ذاك. كما أنه ينتقل من البناء العروضيّ إلى البناء الدلاليّ على نحو يرينا الدال "منزل" مرادفًا للدال "حومل"، أو لتغدو حومل - وهي اسم مكان كانت فيه ذكريات - بعض هذا المنزل.

فالقافية تدعم وجودها إيقاعيًّا وموسيقيًّا ودلاليًا على جسد البيت، "ووظيفتها الحقيقية لا تظهر إلا إذا وضعت في علاقة المعنى"[1].

وهكذا، يتحرك الإيقاع على نحو منسجم من الفعل الصارخ في الزمن الحالي: "قفااااا" إلى انفتاح الذكريات على زمان سابق وأمكنة سابقة، لم تزل معالمها قائمة، ومن البنية الدلالية التي تصوغ حُججًا منطقية إلى القيم الموسيقية التي تنطوي عليها، وصولًا إلى النسق العروضي الذي يرفدها بمزيد التحديد والتمييز.. كل هذا يعمل معًا، على نحو متضافر متجادل.. وعلى هذا النحو الكثيف تمتاز حجج الشعر عن غيرها.

(ب) إيقاع السَّرد

وتجسده اللوحتان: الثانية والثالثة "أيام امرئ القيس" و"بيضة الخدر"، وفيه ينفتح الكلام على أفق الحنين المنصرم، يستعيده الشاعر الواقف على

(1) جون كوين: بناء لغة الشعر ترجمة: د. أحمد درويش ط(1) مكتبة الزهراء، القاهرة 1985م ص 98.

الأطلال، مُجرِّدًا من نفسه مخاطبًا، يقصُّ عليه ما كان، أو يخاطب رفقة معه بعد أن توقف وتوقفوا، وقبلوا دعوته إلى التأمل والتَّدبر.. وكأنه هنا يفسِّر ويعلِّل لحقيقة انصرام الأيام وتفلُّت الذكريات، ويُدلِّل على ضرورة الوقوف وصدق الدعوى.

ألاَ رُبَّ يَـوْمٍ لَـكَ مِـنْـهُـنَّ صَـالِـحٍ
وَلاَ سِــيَّـمَـا يَـوْمٌ بِـدَارَةِ جُـلْـجُـلِ

هنا يحكي "امرؤ القيس"، وليس شرطًا أن يقدم لنا أحداثًا مطردة؛ فالشِّعر لا يعرف السّرد المُكتَمِل، وحين يسرد فغالبًا يلتقط مشاهد محدَّدة، بينها من الفصل أكثر مما بينها من الوصل، حيث تتسع فجواتها، وتتكثف دلالتها، ولكن إيقاع الحركة الدلالية الذي يُهيمِن عليها هو إيقاع السرد ومنطق الحكي، فيه تتعدد الذوات والأصوات وتتنوَّع الحجج.

ومن بين الأيام الصالحات التي تستحق أن تُحكى يتصدر يوم "دارة جلجل" بمكانته الخاصة وحدثه الفريد، ومن المهم أن يحميه الشاعر من النثرية والعفاء، ليس هذا فحسب، فيوم "دارة جُلجل" يُقدِّم الدليل قويًّا على معنى الوقوف وضرورته في الإيقاع السابق؛ إذ يقدم حججه مدعومة بمنطق الواقع وقوة الدليل على هذا التّفلُّت الرّهيب الذي أرهق الشاعر وأرهق الإنسان.. فما الذي يمكننا فعله لمواجهة هذا؟

لقد اختار الشاعر أن يحكي، والحكاية استنقاذ للذكرى من يد الصحراء، إحياء وبعث لأرشيف الذات الخاص، حيث تفتتح الأداة "ألا" الكلام بطاقتها التنبيهية، ثم يأتي السرد بعدها عامّا، يتحدث عن الأيام الصالحة، ويختار منها في الشطر الثاني يومًا محددًا، يراه أصلحها ويختصه بمزيد من التركيز والتفصيل.

وباستثناء تكرار الدال "يوم" وردّه في الشطر الثاني على صدره في الشطر الأول يخلو البيت تقريبًا من التكثيف الموسيقي، وهذا يتناسب مع منطق السرد الذي يتناول "حدثًا" محددًا ويحاول تقديمه أو تقريبه، وهذا الحدث يتعلق بمكان محدد، هو "دارة جلجل"، فاختيار الاسم هنا لا يميّز الحدث فحسب، ولا يقيم الدعوى على صحة الكلام عبر تحديد المكان فحسب، ولكنه - بالإضافة إلى هذا وذاك - يرسخه في الذاكرة بوحداته الصوتية الجهيرة التي تطرق الأذن بقوة ووضوح، إنه:

"داا/ رَ/ ة / جُـ/ لـ/ جُـ/ لـ/ ي".

يتابع السّرد:

ويَـوْمَ عَـقَـرْتُ (لِـلْـعَـذَارَي) مَـطِـيَّـتِي

....

فَظَلَّ (الـعَـذَارَى) يَـرْتَـمِـيْـنَ بِـلَحْـمِـهَا

يُقدِّم البيت الأول مشهدًا محددًا في يوم دارة جلجل، يتسع به الفضاء السّردي، وتتلوّن به الحركة الإيقاعية، وهو يوم النحر للعذارى، يتكرر الدّال: "العذارى" في البيتين على نحو يجعلهن بؤرة السرد، فلم يكن الأمر لهوًا، بقدر ما كان لهوًا مع العذارى، بكل ما تحمله الكلمة من كثافة واستغراق في البهجة، ويأتي الفعلان: "ظل" و"يرتمين" ليمنحا إيقاع المشهد هذه الحركة اللّاهية.

ويَـوْمَ دَخَـلْـتُ الـخِـدْرَ، خِـدْرَ عُـنَـيْـزَةٍ،

فَـقَالَـتْ: لَكَ الـوَيْـلاَتُ؛

إنَّـكَ مُـرْجِلِـي..!
تَـقُـولُ: (وقَـدْ مَـالَ الـغَـبِـيْـطُ بِـنَـا مَعًا)
عَقَـرْتَ بَعِـيْرِي يَا (امْرأَ القَيْسِ)؛
فَانْـزِلِ...!!

وهنا نحن إزاء مشهد آخر، داخل حركة السرد، وللمرة الأولى نسمع صوتًا غير صوت الشاعر، عبر مشهد حواريّ، يركِّز على صوت "عنيزة" وردّ فعلها أو موقفها من سلوك الشاعر معها. حوار مغلّف بغلالة إيروتيكية شفافة، يحاول اكتناه رغبة "عنيزة"، التي تظهر عكس ما تُبدي؛ تظهر الرفض وتبطن القبول.

تحضر البنية الفعلية بكثافة ملحوظة: دخلت، قالت، تقول، مال، عقرت، انزل".. وجلّها أفعال مسندة إلى "عنيزة" التي احتلت المشهد كلّه، لاحظ هنا الحضور المشرق للدوال التي يستدعي بعضها بعضًا على مستويات الصوت والدلالة: (دخلت، الخدر، خدر)، (عقرت، بعيري).. ثم كثافة حضور حرف اللام، ثم العلاقة القوية بين كلمتي القافية:

(مرجلي/ فانزلِ)

=

(فانزل/ مرجلي)

فالعلاقة هنا أكبر من وحدة الوزن بين الكلمتين أو اتفاقهما عروضيًّا ودلاليًا؛ إنها تتجاوز ذلك إلى منطق المقدمة والنتيجة؛ وكأنّها تقول في البيت الأول: إن وجودك في معي في هذا الرّحل، سيؤول بي إلى السير راجلة،

ولذلك فعليك النزول... هكذا ينسجم البيت إيقاعيًّا وموسيقيًّا ودلاليًّا، وتتمكن القافية من موقعها وتأثيرها.. وتغدو طاقة الكلام الحجاجية عميقة الأثر؛ إذ تكتسب قوتها من تضافر هذه المستويات جميعًا.

فَقُلْتُ لَهَا:

سِيْرِي وأَرْخِي زِمَامَه،

ولاَ تُبْعِدِيْنِي مِنْ جَنَاكِ المُعَلَّلِ

يبدأ هنا صوت الذات الشاعرة في بناء حججها والرّد على عنيزة: "فقلت لها".. لاحظ الحضور الموسيقي المنسجم مع حركة إيقاع الدلالة والمقصد منها، عبر كلمات: "سيري، أرخي زمامه، لا تبعديني"، فحرف (الياء) هنا يشكل طبقة موسيقية هادئة، تتناسب مع بناء الحُجّة، وتعضد العلاقة بين العاشق وعنيزة، بما يوصله آمنًا هادئًا من الغاية: "جناك المعللِ".

وهنا ينتهي المشهد، ولكن الشاعر بسرعة، ينتقل إلى مشهد آخر، وموقف آخر، وكأنه يلاحق الذاكرة، ويلاحق انفلات الأيام بتسجيل ما كان، ورغم أن المشاهد تبدو متناثرة، وردود الأفعال فيها مختلفة أو كالمتناقضة، ولكن هذا - بالنسبة له - ليس مُهمًّا؛ فالمهمّ أن يُسجِّل ويحمي الذاكرة من النسيان، يقول:

ويَوْمًا عَلَى ظَهْرِ الكَثِيْبِ تَعَذَّرَتْ

عَلَيَّ، وَآلَتْ حَلْفَةً لم تَحَلَّلِ

أفاطِمَ مَهْلًا، بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّلِ

وإِنْ كُنْتِ قَدْ أزمعْتِ صَرْمِي فَأَجْمِلِي...!!

إنه الإيقاع ذاته، إيقاع السرد المتوالي للمشاهد: ألا ربّ يوم، ويوم دخلت الخدر، وهنا "ويومًا على ظهر..." . إنها أيام يجب أن تسجل وتُحكى بالطريقة التي تقول أو تؤكد أنّ عاشقًا كان هنا.. لا يهم أن ما وقع يرضيه أو يسخطه، ولكن المهم أنه استنقذه من الرمال والضياع، وهذا سبب الحكي بهذه الطريقة النمطية المتكررة.

يشحن البيت "حججه" بكثافة موسيقية ملحوظة، تجدها في الدوال: (على، تعذرت عليّ) و(آلت حلفة، تحلل) و(مهلًا، تدلل)، ثم كثافة صوت اللام الواضحة، في: (على، عليّ، آلت، حلفة، لم، تحلل، مهلا، التدلل، أجملي)، وهو يُدعِّم حضوره بكثافة ملحوظة لأصوات الجهر... هذا الحضور التكراري الملحوظ على مستوى الأصوات والدوال يؤكد هذه الحقيقة التي كان يشدد عليها "جون كوهين" وهي أن الشعر نزّاع إلى التماثل والتكرار، بأوسع معنى لمفهوم التماثل[1].

أغَـرَّكِ مِـنِّي أنَّ حُـبَّـكِ قَـاتِـلِـي؟!

وأنَّـكِ (مَـهْـمَـا تَـأْمُـرِي الـقَـلْـبَ) يَفْـعَـلِ؟!

(وَمَـا ذَرَفَـتْ عَـيْـنَـاكِ إلاَّ لِـتَـضْـرِبِـي

بِـسَـهْـمَـيْـكِ فِـي أعْـشَـارِ قَـلْـبٍ مُـقَـتَّـلِ..!)

وَإنْ تَـكُ قَـد سـاءتـكِ مـني خَـليقَـةٌ

فسُـلّـي ثـيـابـي مـن ثـيـابِـكِ تَـنْـسُـلِ

من زاوية حجاجية تمثل هذه الأبيات الثلاثة الرّد على تدلل فاطمة، وهي أبيات – فوق دلالتها التحذيرية – فإنها تقدم حجج الذات وموقفها من

(1) جون كوين: بناء لغة الشعر، سابق، ص 118.

هذا الحُبّ، أو على الأقل هذا ما يشي به ظاهر الخطاب، حيث ينطوي باطنه على حزن كبير، وشكوك هائلة في قدرة الذات على مواجهة القطيعة.

يُهيمن الاستفهام على الأبيات، وبخطاب يتجه مباشرة إلى فاطمة:

"أغرك، حبك، أنك، تأمري، عيناك، تضربي، بسهيمك، ساءتك، سلّي، ثيابك".. وهو خطاب يُلوِّن الإيقاع بدلالة الاستعطاف، فتبدو كاف الخطاب السابقة أقرب إلى الطَّرْق المستمر والملحف على قلب "فاطمة"، فلا ينتهي الاشتباك بين القلبين بقدر ما يتأكد على مستوى الأصوات والمفردات والتراكيب:

(مَهْمَا تَأْمُرِي القَلْبَ يَفْعَلِ؟!)

وهذا المعنى الذي يربط على نحو إطلاقيّ بين أمر فاطمة واستجابة القلب، فقد بات القلب أسيرًا لها، ثم يأتي التجانس والتكرار ليمنح هذا المعنى مزيدًا من العمق والتأثير والاستمالة:

"قَلْبٍ مُقَتَّلِ"

وما يقوم به الجناس هنا أكبر من مجرد الزينة؛ إنه يذيب القلب في القتل، بقدر ما يذيب القتل في القلب؛ الجناس ليس حِلْية شكلية كما نتصور أحيانًا. الجناس لهو اللغة وخيالها الذي يقيم جسور الوصل والربط بين الوحدات الدلالية؛ فينجلي ما كان حقه الجلاء، ويلتبس ما كنا نظنه مبتذلًا متاحًا، وما بين الوضوح والالتباس تتخلق هذه الدّعوى، مدعومة بالمنطق السّردي، وبالطاقة الموسيقية للوحدات المختارة بدقة ورهافة؛ تستنهض قدراتنا على التأمل والتفسير.

ومن زاوية أخرى، يؤدي التكرار دورًا مشابهًا وإن اختلف قليلًا من

حيث قدرته على خلق الإشكال، رغم أنه في أوقات قليلة، ومع الشعراء الكبار، يخلق مثل هذه الصورة التخييلية الاستثنائية:

"فسُلّي ثيابي من ثيابِكِ تَنْسُلِ"..!

تتشكّل الصورة من كلمتين اثنتين، أو من جذرين لغويين اثنين: (سلّ وثياب)، ورغم ذلك فهي صورة حجاجية يصعب الاعتراض عليها، وقد تمكّن الشاعر من شحنها موسيقيًّا على نحو يظهر العمق الدلاليّ الذي يؤكد استحالة أن ينتهي ما بينه وبين فاطمة، فتوالي حروف: السين والثاء واللام يمد جسور الوصل بين الكلمات على نحْوٍ يجعلها كالكتلة الواحدة، تمامًا كما نشاهد في أشكال "الأرابيسك" المختلفة، حيث يمتد الشكل أمامك بزخرفته العالية، لا مكان فيه للفراغات؛ وحدات صغيرة متراصة، تتصل كل وحدة بغيرها وتنفصل عنها، ليتكون في النهاية هذا التشكيل الزخرفي الذي يشير إلى أعماق روحية ومواقف نفسية وفكرية... وكأن إيقاع الصورة هنا يتحدث عن رباط لا فكاك منه، وعن وجود لا مفرّ من الاستمرار فيه؛ إذ لا بديل له عن عشقها، ولا بديل لها.

***

يستمرّ إيقاع الحكي مهيمنًا على اللوحة الثالثة = لوحة "بيضة الخدر"، فهي خاتمة هذه الأيام الصالحة ودرّتها الفنيّة الباذخة، ولقد تفنن فيها الشاعر كما لم يصنع في أي من أيامه التي التقطها سابقًا؛ ليس على مستوى المساحة النصية الكبيرة فحسب، وإنما على مستوى الموضوع وطاقة الترميز أيضًا، حيث يقول:

وبَـيْضَـةِ خِـدْرٍ، لاَ يُـرَامُ خِـبَـاؤُهَـا
تَـمَـتَّـعْـتُ، مِـنْ لَـهْـوٍ بِـهَـا غَـيْرَ مُعْجَلِ

وهنا يُقدّم لنا الشاعر النتيجة أولًا، يقدم خلاصة مغامرته، في بيت يستقلّ فيه كلّ شطر دلاليًّا، وعلى نحو ما فعل سابقًا ينساب الإيقاع هادئًا، وإذا استثنينا هذا التّداعي الصوتي والدلالي بين: "خدر وخباء" بدا لنا البيت أو مطلع الحكاية متخففًا إلى حد كبير من الموسيقا والتشكيلات الصوتية والبلاغية، مركّزًا على الحكي والاسترجاع، وما عليه سوى أن يُقدّم لنا "بيضة الخدر" وكيف أنجز هذه المتعة الهانئة.

تَجَاوَزْتُ أحْرَاسًا إِلَيْهَا وَمَعْشَرًا

عَلَّي حِرَاصًا لَوْ يُسِرُّوْنَ مَقْتَلِي

يبدأ هذا البيت في بيان الطريق إلى "بيضة الخدر" وما تكبّده من مشقة، وهو يختار لذلك مفردات ذات بنية صرفية خاصة، تقوّي حُجَجَه، وتجسّد معاناته في الوصول إليها، تبدأ بهذا الفعل: تجاوزت الذي يؤشر صوتيًّا ودلاليًّا لمعاناته التي ستظهر تباعًا في:

(أحراسًا/ حراصًا ومعشرًا، يسرون.. ثم تواتر حرف اللام في: إليها، عليّ، لو مقتلي..)

وهي صيغ خاصة، تظهر طبقاتها الصوتية مقدار العناء، بل تظهر لنا أيضًا توقعهم حضوره وانتظارهم له، وهذا ما يجعلنا نتساءل، من هي بيضة الخدر؟ وهل تستحق كل هذه المعاناة؟

إِذَا مَا الثُّرَيَّا فِي السَّمَاءِ (تَعَرَّضَتْ)

(تَعَرُّضَ) أَثْنَاءَ الوِشَاحِ المُفَصَّلِ

يعود هذا البيت إلى الفضاء المحيط بـ(بيضة الخدر) حيث يمنحها مزيدًا من الغموض، ويقوّي من شعور المتلقي بأفق الانتظار الذي يملؤه السؤال،

وهاهي العلامات التي تؤشر للحظة الاجتياز السّابقة، حيث الدخول إلى (بيضة الخدر) متصل بمواقع النجوم في السماء، وتوشيح طبقات الوشاح الذي يتوسط جسد المرأة...

فَجِئْتُ (وَقَدْ نَضَّتْ لِنَوْمٍ ثِيَابَهَا)

لَدَى الـ(سِّتْ)ــــرِ إلاَّ لِبْـ(سَةَ) المُتَفَضِّلِ

فَقَالَـتْ: يَمِيْنَ اللهِ..!!

(مَا لَكَ حِيلَةٌ..!!)

وَمَا إِنْ أَرَى عَنْكَ الغَوَايَةَ تَنْجَلِي..!!

تبدأ حركة الإيقاع السَّردي بفعلين يتصدران البيتين: "فجئتُ – فقالتْ"، يستدعي هذا ذاك، بحكم الرَّد الشَّرطي.. وتثبت الجملة الحالية: "وقد نضَّت" إيقاع الدلالة، وتتعمق الحدث – رأسًا – بهذا الوصف، لتشير – فيما يقول الشراح – إلى فترة الليل، وحالها أثناء النوم، وهذا الفهم لا يمنعنا من تقديم فهم آخر. فهذا الحال الذي بدا منها يشير إلى انتظار (بيضة الخدر) فارسها؛ فهي تطلبه بقدر ما يطلبها، وهي في انتظاره بمجرد اجتيازه العقبات، ويغدو قولها: "مالك حيلة..." إشارة إعجاب بأكثر مما هو لوم أو عتاب أو رفض، كما يؤكد البيت التالي الذي يشير إلى استسلامها له وخروجها معه دون مقاومة..!

خَـ(رَجْـــتُ) بِهَا، أَمْشِي، (تَجُرّ ُ) وَرَاءَ(نَـا)،

عَلَـى أَثَرَيْـ(نا)، ذَيْـ(لَ) مِرْطٍ مُرَحَّـ(لِ)،

فَلَمَّا أجَزْ(نَا) سَا(حَـ)ةَ الـ(حَيِّ) وانْـ(تَحَـى)،

بِـ(ـنَا) بَطْنُ (خَـ)ـبْتٍ ذِي قِـ(فَـ)ـافٍ عَـ(قَـ)ـ(ـنْ)ـ(قَـ)(لِ)،
هَصَـ(رْتُ) بِـ(فَـ)ـوْدَ(ي) رَأْسِهَا، (فَـ)تَمَايَلَـتْ،
عَلَيَّ
هَضِيْمَ (الـ)ـكَشْحِ، رَيَّا (الـ)ـمُ(خَلْ)(خَـلِ)

تتوزَّع الأفعال المتتابعة على جسد المشهد: (خرجت، أمشي، تجرّ، أجزنا، انتحى، هصرت، تمايلت..) لتمنح الإيقاع الذي يخلو تقريبًا من المجاز هذا البعد الحركي التفاعلي، بين فعل الذات واستجابة (بيضة الخدر)، هذا الانسجام الخطابي تشدّ فيه الكلمات بعضها بعضًا، وتتداعى الأصوات وفق منطق التماثل والتطابق (التكرار)، فيتشابك العالم النصي حجاجيًّا بقدر ما يتجسد موسيقيًّا على مستوى الأصوات والمفردات الدالة، فتكتسب الحجج قيمة مضافة في التأثير والاستمالة.

بالتأكيد نحن نتحدث عن الأصوات داخل هذا النسق، وليس خارجه، وعبر علاقتها بغيرها من الوحدات.. فـ"العمليات الكلامية أنظمة تتواصل فيما بينها، سواء أكانت هذه الأنظمة فونولوجية أو تركيبية أو معجمية"[1].

تكتسب الأصوات قيمتها من هذا النسق وداخل هذه العلاقات، تمامًا كما أن النص ذاته يكتسب قيمته الجمالية عبر الجدل بينه وبين العالم المعيش أو المباشر على مستوى الإنتاج والتلقي.. فالمعلقة هنا موقف من العالم، وهي بمعنى من المعاني تسائل العالم المعطى، كما أنها بمعنى آخر محاولة للبحث عن رؤية أخرى، وعالم آخر.

***

(1) مصطفى ناصف: نظرية التأويل، ط(1) عدد (111) النادي الأدبي بجدة، مارس 2000م ص214.

وهكذا، تنسلُّ الأيام من بعضها، عنيزة من فاطمة، من الجواري اللواتي ظللن يتهادين لحم ناقته، إلى المعشوقة المصونة "بيضة الخدر"، لا يهم هنا أن ننشغل بما انشغل به الأقدمون والمعاصرون في سؤالهم حول عنيزة وفاطمة وبيضة الخدر.. وهل هذه أسماء متعددة لامرأة واحدة؟ فمثل هذا الانشغال غير مُجْدٍ بالنسبة لتصوراتنا عن الشعر وما نسعى إلى اكتشافه هنا.

فالمرأة هنا ذات وجوه متعددة لفكرة واحدة، تدور حول مفهوم "اللهو" بما هو معادل لمعنى الحياة وزينتها وعلامة وجودها الحيّ الفاعل.. هذا هو إيقاع السرد الذي يقابل إيقاع "الموقف" الطللي بكل ما ينطوي عليه من سكون وموات وعفاء، يقاوم الحكي الأطلال والفناء والزوال.

فالبهجة لا تدوم في هذه الصحراء الموحشة القاسية، ومن المهم أن يسجل الشاعر هذه الحكايات أو تلك الحكاية الكبيرة بتجلياتها المختلفة. وكلُّ بهجة لا تخلو من مشقة، والمشقة التي وجدها "امرؤ القيس" مع فاطمة حين تعذَّرت عليه فوق الكثيب، هي وجه من وجوه المشقة التي واجهها حين اجتاز الحراسة القوية المتربصة به نحو "بيضة الخدر".

كانت "بيضة الخدر" مكافأة للفارس على فروسيته، بدت لنا وكأنها على موعد معه، وكأنها قد "آلت حلفة" ألا تمنح نفسها إلا لمن يجتاز الصعاب إليها.. لعل هذا الرابط بين اللوحات والإيقاعات هو ما يجب أن يشغلنا.

(ج) إيقاع الوصف

يتسع هذا الإيقاع حتى يهمن على النصف الثاني من لوحة بيضة الخدر، بالإضافة إلى لوحتي: الليل والفرس.. وفيه تتراجع البنية الفعلية حتى توشك أن تختفي، يتراجع السرد، ويبدأ الوصف الذي يأخذ معنى إطلاقيًّا، فتستقلّ الأبيات دلاليًّا وإيقاعيًّا كما لم يحدث من قبل، إذ يتحرك النظر تجاه

الموصوف، وهنا يحدث الجدل القوي بين العوالم، بين الأوصاف الأنثوية والجسدية لـ"بيضة الخدر" والعالم المحيط بها، فكل وصف أنثويّ يثبته لها الشاعر يستدعي شيئًا يشبهه مما يحيط بسياق الخطاب..

وهنا يخلق التشبيه هذه الحالة من التوضيح والاشتباه معًا، ففي الوقت الذي يطلعنا فيه على الصفة والموصوف على نحو ملموس، يرتفع بهما – بحكم القران نفسه – إلى مقامات (فوق حسية)، فيتحرك الإيقاع من الصفة إلى أداة التشبيه ومنها إلى فضاء آخر، من نقطة محددة إلى نقاط أوسع يثيرها التباس العلاقة بين طرفي التشبيه.

يقول:

مُهَفْهَفَةٌ بَيْضَاءُ غَيْرُ مُفَاضَةٍ

(تَرَائِبُهَا مَصْقُولَةٌ) (كَـ) (السَّجَنْجَلِ)

كَـ(بِكْرِ المُقَانَاةِ البَيَاضَ بِصُفْرَةٍ)

غَذَاهَا نَمِيْرُ المَاءِ غَيْرُ المُحَلَّلِ

(وجِيْدٍ) كَـ(جِيْدِ) الرِّئْمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ

إِذَا هِيَ نَصَّتْهُ وَلاَ بِمُعَطَّلِ

وفَرْعٍ يَزِيْنُ المَتْنَ أَسْوَدَ فَاحِمٍ

(أَثِيْثٍ) كَـ(قِنْوِ النَّخْلَةِ المُتَعَثْكِلِ)

غَدَائِرُهُ مُسْتَشْزِرَاتٌ إِلَى العُلاَ

تَضِلُّ العِقَاصُ فِي مُثَنًّى وَمُرْسَلِ

(وكَشْحٍ لَطِيفٍ) كَـ(الجَدِيْلِ مُخَصَّـرٍ)
(وسَـاقٍ) كَـ(أُنْبُوبِ السَّقِيِّ المُذَلَّـلِ)
وتَعْطُـو بِـ(رَخْصٍ) غَيْرَ شَثْنٍ كَأَنَّـهُ
(أَسَارِيْعُ ظَبْيٍ) أَوْ (مَسَاويْكُ إِسْحِلِ)
تُضِـيءُ (هي) الظَّلامَ بِالعِشَاءِ كَأَنَّهَـا
(مَنَـارَةُ مُمْسَى رَاهِـبٍ مُتبَتِّـلِ)

لعلك لاحظت هنا عدة أمور:

أولا: يغيب الحضور النصيّ المباشر للشاعر، إنه يأخذ زاوية خارج النص، موقع الرَّاوي الذي يرى ويعلم ويقدّم لنا "بيضة الخدر"، يعرفنا بها بحيادية، أو بأكبر قدر من الحيادية، ولن يُعبّر عن موقفه الصريح إلا في نهاية المشهد حيث يقول: إِلَى مِثْلِهَا يَرْنُو الحَلِيْمُ صَبَابَـةً..!

ولا يخفى عليكَ ما في هذا الأسلوب الحياديّ أو الذي يوهم بالحيادية من قدرة على استمالة المخاطب، أضف إلى ذلك أنه يقدّم "بيضة الخدر" على نحو رمزي، يرتفع بها من تخوم العرضيّ أو الممكن المتاح إلى أفق أرحب، لتغدو فكرة، ويغدو قوله أو وصفه بمثابة دعوة مفتوحة للمخاطَب كي يفعل مثله، ويقتحم الصعاب إلى حلمه، أو إلى "بيضة خدره".

ثانيًا: يعتمد الوصف على دوالّ شديدة التميز الصوتي؛ إذ تدلّ بإيقاعها بقدر ما تدلّ بدلالتها، ورغم ما بها من غرابة على المتلقي المعاصر، أو حتى متلقي الشروح قديمًا، إلا أنه يمكنه أن يتوقع دلالتها من بنيتها الصرفية والصوتية، ومن ذلك: "مُهَفْهَفَـةٌ، غَيْرُ مُفَاضَـةٍ، تَرَائِبُهَـا، مَصْقُولَةٌ، السَّجَنْجَـلِ، أَثِيْـثٍ، المُتَعَثْكِـلِ، مُسْتَشْزِرَاتٌ....".

ثالثًا: تكرار النص لبنية تركيبية واحدة أو كالواحدة، إذ يذكر الوصف ثم يسارع بنفي ما قد يشوبه أو يلتبس به مما قد يُقللِّ من بريقه وحضوره، من ذلك:

"مُهَفْهَفَةٌ بَيْضَاءُ (ولكنها) غَيْرُ مُفَاضَـةٍ"

"غَـذَاهَا نَمِيْرُ المَاءِ (ولكنه) غَيْرُ المُحَلَّـلِ"

"وجِـيْدٍ كَـجِيْدِ الرِّئْمِ (ولكنه) لَيْسَ بِفَاحِشٍ"

"وتَعْطُـو بِـرَخْصٍ (ولكنه) غَيْرَ شَثْنٍ..".

ولا تخفى عليك دلالة هذا البناء التكراري، فهو - موسيقيًّا - يرسّخ الأوصاف في ذهن المتلقي عبر هذه الغنائية الموسَّعة، ولكنه من زاوية دلالية وإيقاعية، يُلحّ على فكرة النّقاء؛ إذ لا يكفي أن تكون "بيضة الخدر" استثنائية، تخلو أوصافها من أية شائبة، بل يجب أن تكون برَّاقة أيضًا، ففكرة البريق هنا لا تنفصل بأيّة حال عن منارة الرّاهب، ولا تنفصل عن صورة بريق الفرس، كما سبقت الإشارة في المبحث السابق.

فالحاجة إلى "بيضة الخدر" حاجة إلى الضوء، وإلى مقاومة الليل والظلام الذي يجثم على قلب "امرئ القيس"، فبقدر ما كان الحكيّ سبيلًا لمقاومة الاندثار كان الحكيّ أيضًا سبيل البحث عن اليقين، وما من يقين فوق ما يمنحه النور.

يستدعي طلب النور هنا أو الحلم به قسوة الليل. إنه أحد أبعاد الطلل وتجلياته، الليل هنا ليس مجرد كلمة، ولكنه حالة سيموطيقية مركَّبة، حوار مع الذات ومع المخاطبين ومع الطلل نفسه... ولهذه الأسباب وغيرها يتوقف الشاعر أمام الليل عبر هذا الإيقاع التخييلي ليضعه بين لوحتين

تتأسسان على فكرة النور وتبشران به: بيضة الخدر والفرس.

يقول:

و(لَـ)يْـ(لٍ) كَمَوْجِ ا(لـ)بَحْرِ، أَرْخَى سُدُوْ(لَـ)ـهُ،

عَـ(لَـ)يَّ بِأَنْـوَاعِ ا(لـ)ـهُـمُوْمِ (لِـ)يَبْتَـ(لِـ)ـي

فَقُـ(لْ)ــتُ (لَـ)ـهُ، (لَـ)مَّا تَمَطَّى بِصُـ(لْـ)بِـهِ،

وأَرْدَفَ أَعْجَـازًا، وَنَـاءَ بِـكَـ(لْ)كَـ(ـلِ):

أ(لـ)ـا أَيُّهَا ا(لـ)ـ(لَّ)يْـ(لُ) ا(لـ)طَّوِيْـ(لُ)، أ(لـ)ـا انْجَـ(لِـ)ــي

بِصُبْحٍ، وَمَا ا(لـ)إصْبَاحُ مِنِكَ بِأَمْثَـ(ـلِ)،

فَيَـا (لَـ)ـكَ مَنْ (لَـ)ـيْـ(لٍ) كَأَنَّ نُجُومَـهُ،

بِـأَمْرَاسِ كَتَّانٍ إِ(لَـ)ى صُمِّ جَنْـدَ(لِ).

قد لا نبتعد كثيرًا إذا قلنا: إن الموقف الوجوديّ الذي تمثله هذه الحركة الإيقاعية لا يختلف كثيرًا عن الموقف في الإيقاع الأول الذي تمثله لوحة الطلل؛ فإذا كانت آثار العفاء هي المحرك والدافع إلى الصرخة الافتتاحية: قفاا!.. فإن الليل هنا بكل ما يطوي عليه من عماء هو المحرك لهذا الإيقاع، ويبقى الفرق الدقيق بين الحركتين أن الحافز هنا ذاتيٌّ، مصدره الشاعر ومنه إلى العالم الخارجيّ، والحافز هناك خارجيٌّ موضوعيٌّ يفرض على الذات أن ترتد على نفسها وذكرياتها لتقف وتتساءل.

وإلى هذا السبب يغيب هنا الحوار الذي يتوجه به الشاعر نحو الآخرين: الصديقين أو الأصدقاء، وتتغلب الغنائية الذاتية وتتجلى في تكوينات تشبيهية وتخييلية.

وربما لهذا السبب يتواتر صوت الهوية الموسيقية، صوت (اللام) على هذا النحو المكثف، مدعومًا بكثافة لا تقل عنه في الحضور والتأثير من قبل أصوات المد واللين، تلك الأصوات التي تتيح للمبدع أن يلوّن أداءه، وتتيح لنا تتبع هذا النسق التصويتي داخل المشهد.

يقوّي الترادف هذا الحضور الفونولوجي المميز بين: "سدوله" و"ستوره"، "تمطى" و"ناء".. والتكرار: الذي يتجسد في كلمة ليل التي تكررت صريحة ثلاث مرات، وتكرار كلمة الصبح مرتين بشكل صريح.. وإذا تأملنا في عروض المشهد وضربه وقفنا على ضرب آخر من الانسجام الدلالي والعروضي:

سدوله = مفاعلن

ليبتلي = مفاعلن

وكأن السُّدول سبب الابتلاء، أو كأن علامة الابتلاء هي تلك السُّدول المرخاة على النفس والروح، تلتقي الكلمتان دلاليًّا وعروضيا، وبهما يتشكل الإيقاع وتتحدد تكوينات الصورة، وطاقتها الحجاجية، ليغدو الليل سبب الابتلاء، والابتلاء سبب السُّدول المتكاثرة..

تمطى بصلبه = فعولن مفاعلن

وناء بكلكل = فعول مفاعلن

وصحيح أن عروض القصيدة – بشكل عام – تلتقي مع قافيتها، ولكننا نتحدث هنا عن بنى مستقلة، تقيم مع بعضها توازيات نحوية وإيقاعية وموسيقية، فيتخلل النحو في الإيقاع بقدر ما ينساب الإيقاع فيه، وتُمنح الصورة هذه الحركة البطيئة الثقيلة: تمطّى، ناء.. ولا يفوتنا

الشعور بثقل هذا الكائن إذا فاتنا إدراك دلالة المفردات، كما لا يفوتنا تخيل معاناته من وقع الكلمات إذا فاتنا طاقة الحجاج والاستمالة التي تتولد عن مجمل الصورة.

تبدو الصورة غامضة ومثيرة، قد ينبع غموضها من تركيبها الذي جعلها - كما سبقت الإشارة - علامة شعرية باذخة، لا تتكون الصورة من الأفعال المجازية والتخييل والتشبيه، ولكنها تتكون في الوقت نفسه عبر هذه التكوينات الموسيقية التي تتجاوز الأصوات إلى المفردات الخاصة: "تمطى، صلبه، أعجاز، كلكل، انجلي، أمراس، صمّ جندل.."... هذه الاختيارات الأسلوبية بحد ذاتها ذات ظلال وإيحاءات تنسج صورة الليل عبر ظاهر القول والعالم الذي يُشكِّله لسانيًّا، بقدر ما تشكِّله من إحالاتها على العالم الخارجيّ، وهذا سبب إضافي لسحر الصورة وغموضها، بل وحاجتها إلى التفسير والتأويل.

فالاستعارة - من زاوية حجاجية- لم تعد محسنًا لغويًّا؛ إنها حجة "تقوم على بنينة الواقع، انطلاقًا من تشابهات لا توجد جاهزة في بنية الواقع والأشياء"[1].

***

وعبر الإيقاع نفسه، يلتفت الشاعر نحو فرسه الذي يمكنه أن يجتاز العقبات، ويجعل النور المضاء حقيقة واقعة.. الفرس أحد تجليات بيضة الخدر، وأحد تجليات نور الراهب الذي يزيل ظلمات الليل وهموم النفس والروح.

(1) عبد العزيز لحويدق: نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون.. ط(1) دار كنوز المعرفة، الأردن 2015م ص 299.

الفرس أداة التَّبْكير، والتّبكير بداية جديدة لأمل جديد وحلم مرتقب، ولذا فهو يُركِّز على أوصافه المتتابعة التي تسابق بإيقاعها تشييد هذا البناء التخييليّ.

تتحرك الدلالة الإيقاعية من صفة محددة، ومنها تنتقل إلى ما سواها، وكأن هذه الصفة نقطة البداية، وما يليها هو الحلم الذي يقوم به الخيال:

(بِمُنْجَـرِدٍ)

قَيْـدِ الأَوَابِدِ، هَيْكَـلِ،

(كُمَيْتٍ)

يَزِلُّ اللَّبْـدُ عَنْ حَالِ مَتْنِهِ،

(مِسَحٍّ)

إِذَا مَا السَّابِحَاتُ عَلَى الوَنَى،

(ضَلِيْعٍ)

إِذَا اسْتَـدْبَرْتَهُ....

فـ"الدوال": بِمُنْجَرِدٍ، كُمَيْتٍ، مِسَحٍّ، ضَلِيْعٍ.. هي نقطة البداية التي ينتقل منها التّأمل الواقعيّ في الفرس إلى الصورة الغنية الوسيعة، وغالبًا يكون التشبيه هو التقنية التي تستوعب شعور الشاعر بإقامة هذا النسيج التخييلي والإيقاعي.

ولعلك قد انتبهت إلى أن الدوال السابقة – باستثناء دال: "بمنجرد"

- قيم عروضية متساوية: (فعولن) مفتتح إيقاع بحر الطويل.

وهذا الانسجام يتسع أكبر مع الدخول في عمق الصورة وتركيبها لنغدو إزاء قيم أكثر اتساعًا وتأثيرًا:

(**لَـهُ أيْطَـلا ظَـبْـيٍ**) = فعولن مفاعيلن

(**وَسَـاقَـا نَـعَـامَـةٍ**) = فعولن مفاعلن

(**وإِرْخَـاءُ سَـرْحَـانٍ**) = فعولن مفاعيلن

(**وَتَـقْـرِيْـبُ تَـتْـفُلِ**) = فعولن مفاعلن

فهذا التشكيل الإيقاعي الذي تكوِّنه الصورة، وهذه الامتدادات المتوازنة موسيقيًا وعروضيًا التي تقوم به كل وحدة على نحو مستقل، وعبر تواليها وتتابعها واتساقها تغدو وحدة في بناء أكبر، وحدة بناء الفرس الاستثنائي، إنها لا تقدم صورة يمكن التحقق منها واقعيا، وإنما تقدم صورة تجلعنا جزءًا من هذه الروح الهادية، روح الفرس وقد غدا أسطورة الشاعر وحلمه، بقدر ما أصبح أسطورتنا وحلمنا.

(**كَأَنَّ**)

عَلَى المَتْنَيْنِ مِنْهُ، إِذَا انْتَحَى،

(مَدَاكَ عَرُوسٍ أَوْ) (صَلايَةَ حَنْظَلِ)

(**كَأَنَّ**)

دِمَاءَ الهَـادِيَاتِ بِنَحْرِهِ،

عُصَارَةُ حِنَّاءٍ بِشَيْبٍ مُرَجَّلِ

ينطلق الإيقاع هنا من (كأنّ) ومركزيتها في عقل "امرئ القيس"، تتصدر (كأنّ) البيتين وتتوالى الصورة بعدها، تربط بين الفرس الماثل بالعالم المحيط، تجعله جزءًا من كُلٍّ، بقدر ما تجعله ممثِّلًا للكل، إنه يستحضر مداك العروس ببريقه ولمعانه، وصلاية الحنظل بقوتها وصلابتها، تتعلق دماء أوائل الصيد برقبته (الهادية أيضًا) فتذكرك بشعر أشيب مرتَّب مرجَّل...

يبدو الفرس موضوعًا للتأمل الكثيف، حتى كأنه أيقونة، يمكن متابعتها من زاويا مختلفة، فهو إذا انتحى جانبًا فقط، اشتبه في عين الشاعر بمداك العروس أو بصلاية الحنظل... لا تغني إحداهما عن الأخرى: البريق والقوة، أو البريق الذي يدلُّ على القوة، يتجسد ذلك دلاليًّا عبر التقسيم التركيبي بقدر ما يتجسد عروضيًّا:

(**مَدَاكَ عَرُوسٍ أَوْ**) = فعول مفاعيلن

(**صَلايَةَ حَنْظَلِ**) = فعول مفاعلن

***

(د) عود إلى إيقاع الموقف

نعود هنا إلى الإيقاع الأول، لنشهد تحولات الصحراء عقب السَّيْل، فما فعله السَّيْل من تغيير موسّع أقرب إلى ما فعلته الرياح في أماكن الأحبة، فرحيل الذكريات واختفاء آثار الأحبة واقع عدميّ، ونزول السيل مشهد عدمي كذلك، أو هو كذلك في ظاهره، ولكن السيل يعقبه ميلاد جديد ورحيل الأحبة سبب في ولادة القصيدة؛ فالمشهدان يلتقيان ظاهرًا، ويلتقيان في الأثر والنتيجة، بما يسمح لنا بوضع الشاعر في موازاة السيل على مستوى البناء والولادة الجديدة المقاومة.

يفتتح الشاعر هذا الإيقاع بالحوار والنداء على أصحابه مرة أخرى كي يشاهدوا معه هذه التحولات التي تؤذن بها بعدها أو يجب أن تفعل:

أصَاحِ/

تَرَى بَرْقًا/ أُرِيْكَ / وَمِيْضَـهُ

كَلَمْـعِ اليَدَيْنِ فِي حَبِيٍّ مُكَلَّـلِ؟!

يُضِيءُ/

سَنَاهُ، أَوْ مَصَابِيْحُ رَاهِـبٍ..!

فَأَضْحَى/

يَسُحُّ المَاءَ حَوْلَ كُتَيْفَةٍ

يَكُبُّ عَلَى الأذْقَانِ دَوْحَ الكَنَهْبَلِ

هنا يعاود الشاعر النداء، ولا يخفى عليك مقدار الفرح والسعادة التي تغلف الصورة، والفرح مثل الحزن، تجب مشاركته مع غيرك، هنا يغدو النداء دعوة مبتهجة، دعوة للقرب والمودة بدلالة الترخيم وإيقاعه الحنون: أصاحِ..! وكل ابتهاج يقابله نغم مختلف، وهذا ما نجده في هذا الانسجام الموسَّع:

أصَاحِ تَرَى بَرْقًا = فعول مفاعيلن

أُرِيْكَ وَمِيْضَـهُ = فعول مفاعلن

ثم ينتقل إلى التشبيه الذي يخلق الاشتباه، فالسَّحاب المتراكم (حبي) وقد صار أعلاه إكليلًا لأسفله، أو في سحاب متبسم بالبرق يشبه برقه

تحريك اليدين؟

لقد رآه الشاعر مضيئًا، والضياء – كما شاهدنا مع أكثر من لوحة وفي أكثر من إيقاع – غاية الشاعر ومبتغاه.. هكذا كانت بيضة الخدر، وكان الفرس، وكذلك السحاب والسيل.. لقد ظفر الشاعر بغايته، وكل ظفر موضوع ابتهاج، وهنا تتبدى طاقة الكلام الموسيقية والعروضية:

(**يُضِيءُ سَنَاهُ، أَوْ**) = فعول مفاعيلن

(**مَصَابِيْحُ رَاهِبٍ..!**) = فعولن مفاعلن

ينطلق الإيقاع عبر ثلاثة دوال تتصدر كل منها البيت الذي ترد فيه، لتشكل بداية الحركة، وبها ننتقل من النداء الذي يعادل الموقف في إيقاع اللوحة الأولى، إلى تحولات المشهد هنا: "أصاحِ، يضيء، فأضحى..." تتتابع الحركة، ويتوالى التغير سريعًا مسلسلًا، ليفسح المجال للإيقاع التالي الذي يمكن تسميته:

(هـ) إيقاع كأنّ

بالتأكيد ليست هذه المرة الأولى التي نشاهد فيها هذا الإيقاع، فإلحاح (كأنّ) على عقل الشاعر وهيمنتها على منطق التصوير لديه لا يحتاج إلى تأكيد، ويتجلى أروع ما يكون حين تضيق المسافة بينه وبين موضوعه، وتحديدًا حين يشعر أنه وجد غايته أو أصبح قاب قوس منها، حدث ذلك مع "بيضة الخدر" والفرس، على نحو ما أشرنا أعلاه.

ما يجعل الإيقاع هنا مختلفًا بشكل نسبيّ، هو تواتر البناء التشبيهي، حيث تتصدر كأن الأبيات أربع مرات متتابعة، ومن خلفها تتشكل الصورة في بنى تنزع – بدرجة أو أخرى – إلى التوازي النحوي.. فيتجسد شعور

السعادة والابتهاج ورضا الشاعر عن النور الذي عرف مساره وتأكد له فجره.

(كَأَنَّ)

ثَبِيرًا (فِي عَرَانِيْـنِ وَبْلِـهِ)،

كَبِيْـرُ أُنَاسٍ، (فِي بِجَـادٍ مُزَمَّـلِ)

(كَأَنَّ)

مَكَـاكِيَّ الجِـوَاءِ غُدَيَّـةً،

صُبِحْنَ سُلافًا، مِنْ رَحيقٍ مُفَلْفَـلِ

(كَأَنَّ)

السِّبَـاعَ فِيْهِ غَرْقَى عَشِيَّـةً

(بِأَرْجَائِهِ القُصْوَى) (أَنَابِيْشُ عُنْصُـلِ)

(كَأَنَّ)

ذُرَى رَأْسِ المُجَيْمِرِ غُـدْوَةً

مِنَ السَّيْلِ وَالأَغْثَاءِ

فَلْكَةُ مِغْـزَلِ

تقف الذات عبر (كأنّ) في مواجهة المشهد. (كأنّ) هي العين التي ترى وتفرض الرابط بين أمرين، تحضر هي فيهما طرفًا فاعلًا وأصيلًا ومتحكمًا، تقدم (كأنّ) طاقتها الحجاجية إلى المتلقي عبر هذا الربط، ولا بأس هنا أن نقول إنها توضح حقيقة، أو تكتنه شعورًا، كما أنها، في الوقت نفسه تقدم

حجة تصويرية، تخلق عالمًا، أو تقدم حقيقة الشعور مصحوبة بالصورة التشبيهية.

اختار الشاعر (كأنّ) ليستقرّ النص في خاتمته على قاعدة التركيب، تركيب المشهد عبر الصورة التشبيهية ذات الطاقة التي تربط المشاهد الحسية التي يخلفها السيل، بمشاهد حسية أخرى تجري في عقل الشاعر وفي صوره وأخيلته..

لقد اختار هذا البناء الذي يمكن وصفه بتعبير صوفي: (جذبة كأنّ) وبهجتها التي تتصدر البيت والصورة، ومن خلفها يأتي عالمها الذي يستدعي مشاهدات أخرى على نحو يبشّر بانحلال موقف الطلل الموحش إلى حياة أخرى، انقلب فيها الواقع بفضل الماء والسيل.

تتصدر (كأنّ) الصورة يليها المشبه على نحو متوازٍ متتابع منسجم:

"(كَأَنَّ) ثَبِيْـرًا/ (كَأَنَّ) مَكَـاكِيَّ/ (كَأَنَّ) السِّبَـاعَ/ (كَأَنَّ) ذُرَى.." وتدعم هذا البناء بالتوازي بين:

(فِي عَرَانِيْـنِ وَبْلِـهِ) = **(فِي بِجَـادٍ مُزَمَّـلِ)**

ثم بالتوازي النحوي والعروضي في:

(بِأَرْجَائِهِ القُصْوَى) = فعولن مفاعيلن

(أَنَابِيْشُ عُنْصُـلِ) = فعولن مفاعلن

ينتهي الإيقاع والنص كله على قاعدة تخييلية، لا تستميل القارئ فحسب، وإنما تجعله يقوم بنفسه بتأويل الصورة ونسج الحجج لتغدو حججه، والموقف موقفه، فإذا المعلقة برمتها واقعة "خطابية" لا تقوم على

وجهة نظر واحدة، ولا إيقاع واحد، وإنما تتعد إيقاعاتها، وتتنوع لوحاتها، وتُشرك متلقيها في صناعتها عبر الفهم المتبادل الذي فتحت نافذته -ببراح لا مثيل له- اللوحة الأولى بإيقاعها الصارخ: قفااا.

يرتد الإيقاع الأخير هنا على الإيقاع الأول هناك، فيلتقي طرفا المعلقة حجاجيًّا وإيقاعيًّا، فلم يكن الوقوف إزاء الأطلال تعبيرًا عن روح عدمية، بقدر ما كان تساؤلًا وجوديًّا ووقوفًا أدى إلى خلق "الموقف" وانتقالًا من التأمل في قسوة فعل الصحراء والرياح التي تطمس الآثار والذكريات إلى التأمل في حركة السيل التي ستزيل كل ما لا قيمة له، وتهيئ الحياة كلها لولادة جديدة... ولادة يصنعها الشاعر والقارئ معًا عبر جذبة التخييل والتشبيك التي تقوم بها كأنّ.

***

وهكذا يقدم لنا الإيقاع هذه الدفعة التي يمكن وصفها بالباطنية لترفد حججه وتستميل مخاطبه، وعلى مستويات أعمق يغدو الإيقاع ضمن حركة إنشادية من الصعب ضبطها، ولكنها تغدو دائمًا أداة يستثمرها منشد النص، فالإنشاد ليس مجرد تلوين في المعنى، إنه في العمق عملية تأويلية، وكل تأويل تخاطب، وكل تخاطب فعل تفاعليّ، بين مرسل الخطاب ومتلقيه..

وإذا كنا نتحدث منذ البداية عن واقعة خطابية يتأسس عليها خطاب المعلقة، بدا أننا، ومنذ أول كلمة، إزاء إستراتيجية خطابية، تقدم فيها الحجج منطقيًا بقدر ما تقدم فيها عبر صور الأسلوب واختياراته المختلفة، وبالتالي فقد كنا طول الوقت، إزاء منطق الخطاب، بقدر ما كنا إزاء سحره ومتعته.

الخاتمة

لقد بدت المعلقة هنا جداريّة نقدية هائلة، انشغل بها القدماء والمحدثون، وعبر طرائقهم في مقاربتها ورغبة كل جيل في الإضافة إليها وتعميق الوعي بها تنوّع النقد، حتى بدت لنا كـ"بيضة الخدر" التي لا يُرام خباؤها؛ يقترب كل جيل منها طبقًا لما توفر له من أدوات وآليات، يجتاز إليها الأحراس، يقترب، يجدها في انتظاره، يحدثنا عن رحيقها، وكيف هصر فودي رأسها... فنظن أننا عرفنا بيضة الخدر، وأن ماهيتها غدت متاحة مبذولة لمن يريد أن يعرفها... حتى إذا جاء جيل نقدي جديد، بأدوات جديدة، اكتشفنا أن كل ما قيل فيها غير كافٍ؛ فخباؤها طبقات متتالية، وجمالها لا حـدّ له، وجمالها عصيّ على النفاد والانتهاء..!!

اقتربت الشروح القديمة قبل قرون بعيدة من المعلقة، قدمتها لطلاب العلم والمعرفة، واقترب منها الطلاب ما استطاعوا، وفاءت عليهم المعلقة من ثمارها.. فكان ضروريًّا أن نقلب هذه الشروح، نعيد قراءتها؛ باعتبارها إرثًا عزيزًا علينا، تعاملنا معه بتعالٍ ملحوظ، فحصرناه – باستمرار – في زاوية شديدة الضيق، تقتصر على توضيح معنى كلمة، واختلاف رواية عن أخرى... ولعلّ القدماء من النقاد تعاملوا معه بالطريقة ذاتها، فكانت الشروح تسير في وادٍ، والنّقد القديم يسير في وادٍ آخر، ولم يخطر على بال النقاد قديمًا أنّ بابًا واسعًا من النقد والمفاهيم شديدة الدِّقة والرَّهافة، كان يمكن أن يُفتح لو انتبهوا إلى قيمة هذه الشروح.

ولقد هيمنت هذه النظرة على نقادنا المحدثين أيضًا، فلم ننتبه – بما يكفي – إلى الوعي اللغويّ المتقدِّم في الشُّروح، ولا ما أثارته من مفهومات "نقدية" جليلة القدر: مثل النص ومعيار التأويل والتداخل بين النصوص، والعلاقات الظاهرة والمضمرة بين النص والثقافة، والنّص والسياق الداخلي والخارجي.. وكل هذه المفهومات التي انشغلت بها هذه الشروح.

كما أننا لم تنتبه – بما يكفي – إلى الوعي النظري داخل الممارسات التطبيقية في التراث، هذا الوعي "المضمر" الذي يمكن استخلاص شذراته، واستكشاف منطلقاته.. ليس في شروح المعلقات فحسب، وإنما يتسع ذلك ليشمل شروح الشعر بشكل عام، ثم يتوسع أكثر ليشمل مناهج تفسير القرآن الكريم والحديث النبويّ الشريف.

وهذا الإرث الحيّ والرّحب فتح الباب واسعًا أمامنا ليطلعنا على ثقافة الشارح، وأسئلة عصره، وأرانا وجهًا مشرقًا من الجهد المعرفي النّامي المتراكم عبر أجيال متتابعة؛ فكل جيل يُقلّب فيه النظر، ويطرح عليه سؤاله.. ولعلّ هذا ما أضفى على الشروح والتفاسير ومدونات الأدب العامة قدرًا كبيرًا من الحيوية والحرية التي تتضح بها على نحو قويّ ثقافة الشارح أو المفسر، ويتضح فيها بالقدر نفسه ثقافة العصر: معارفه وأسئلته.

وبسبب حضور هذا المبدأ وفاعليته، أو بسبب الوعي بحق الشارح والمفسر في إعادة طرح السؤال على النصوص، تنوعت الشروح التي قُدّمت للمعلقات واختلفت تياراتها، بقدر ما تنوعت اتجاهات التفسير التي قُدّمت للقرآن الكريم. وهذا الاختلاف بحد ذاته يؤكد لك على نحو قاطع، تنوع المنطلقات النظرية التي يمكن استخلاص أُسسها النظرية.

لقد حرصت هذه المقاربة، طوال المباحث السابقة، على استخدام

مصطلح "الشروح"، وعدم استبداله بأي مصطلح آخر يتقاطع معه؛ رغبة منا في الكشف عن طاقاته التأويلية العالية، وما أضفته عليه الممارسات المتتابعة من قيمة وأهمية، فأبقيناه كما هو، اعتزازًا به، وإشارة إلى تنوع الممارسة التراثية، طبقًا لمستويات التلقي، وما أثاره كل مستوى من قضايا ومفهومات... كان هذا منجزًا يستحق الفخر والإشادة، وكان قبل هذا وبعده، يستحقّ منّا إعادة النظر إليه، ودمج أفقه الرّحب بأفقنا النقدي ونسيج ثقافتنا.

كان "سؤال المنهج" هو النسق المهيمن على نقدنا المعاصر طوال القرن الماضي، ولا يزال كذلك إلى اليوم، ونعتبر ذلك جزءًا من "حيوية الثقافة" ورغبتها في أن تكون بموازاة الدراسات العالمية. وبالتأكيد هناك ما يمكن للدارس أن يأخذه على الممارسات التطبيقية التي أُنْجزت، سواء أكان ذلك على مستوى المنهج أم على مستوى تنزيله على النص المقروء.

وأبرز ما يمكن الكلام حوله هنا هو تلك التطبيقات التي تعاملت مع المنهج على نحو أداتيّ، فلم تتحاور معه بما يكفي، ولم تصله بمفاهيمنا وغاياتنا من دراسات النصوص، فغلّبت الشكل على التذوق، وقدَّمت مقاربات بدا وكأنها – في غير قليل منها – معنية بتقديم المنهج أكثر من عنايتها بالحوار مع النص، ولقد أدى ذلك إلى عزلة النقد وعزلة الشعر معًا، وخطر هذا لا يحتاج إلى تأكيد، خاصة بالنسبة لأمة ناهضة، تحتاج أن تتعرف على نصوصها الجمالية وتتذوقها أجيالُها، ليتصل حاضرها بماضيها، اتصال بناء وتكامل.

لقد حاولتُ هنا تجنب ما سبق من ملاحظات، وأن أقترب من روح المعلّقة، ومن روح صاحبها، عبر منهاجية محددة، هي بلاغة الخطاب،

ومن زاوية محددة، هي طاقة الحجاج وإستراتيجياته وغاياته التواصلية والتداولية... حاولت ألا أجعل النظر الحجاجي- بجهازه الاصطلاحي الموسّع والمدقَّق، وصوته المنهاجي القويّ - يهيمن على مقاربتنا القصيدة وحوارنا معها، و"تذوقنا" لها. وبعبارة أخرى، لقد حاولت أن أجعل المنهج خلف القراءة وليس أمامها، ومن جسمها وليس عبئًا عليها، حاولت أن أجعل صوت المنهج جزءًا من صوت النص، وليس العكس.

فلم تكن الغاية هي التعريف بالمنهج ومنظومته النظرية والإجرائية، فذلك مما يمكن للقارئ أن يعود إليه في مظانّه، وهي كثيرة ومتوفرة.. وإنّما أردت أن أقيم حوارًا معاصرًا مع المعلقة، التي تبدت لي جدارية هائلة، جدارية إبداعية، شكّلتها عدّة لوحات متتابعة متنوعة ومتماسكة في الوقت نفسه، فتمكنا إلى حدّ كبير، من اكتشاف العلاقات بين اللوحات، وتابعنا - معًا - خطاب هذا الشّاعر الفذ: همومه وانشغالاته التي هي جزء من انشغالات الإنسان في كل زمان وفي كل مكان.

ولعلّ هذا ما جعل القدماء والمحدثين يُفتنون بهذه المعلقة، ويقدمون لها الدراسات والشروح، وجعل صاحب هذه المقاربة أيضًا يتحمس لها، ويفكّر في تقديمها اليوم، لقارئ لديه حاجات مغايرة عمّا كان يسعى إليه القارئ في عصر الشروح، وعما كان يسعى إليه القارئ في القرن الماضي. وكما حرصت على التخفف من مصطلحات النقد داخل المتن، فقد حرصت في الوقت نفسه على تجنب لغته الجافة، وأن أجعل المقاربة حوارًا بيني وبينك، وهذا إرثٌ عزيز أيضًا، فالمعرفة في التراث بناء جماعي، وخطاب تفاعلي حيّ.

كان ذلك كله ضمن هدف يشغلني وهو إعادة قراءة الأصول الإبداعية،

وتقديمها بطريقة تتناسب مع قُرّاء عصر مُعولم، ومع بزوغ خطابات جديدة تهيمن اليوم على عالمنا، كـ"البوست" و"الكوميك" و"التويتة" وما إلى ذلك من نصوص وخطابات فرضت نفسها على المتلقي المعاصر، وجعلت التفاعل مباشرًا بين مرسل الخطاب ومتلقيه، ليس هذا فحسب، وإنما منحت المتلقي لأول مرة في تاريخ التواصل المعرفي قدرة على التفاعل وبناء خطابه الخاص على خطاب المرسل.

لقد حاولت أن أقضي معك بعض الوقت مع أحد أهم نصوصنا القديمة، لنعيد معًا ترسيخ أحد أهم مصادر هويتنا الجامعة: "الهوية الجمالية"، تلك الهوية التي تتعالى على التحيزات الجهوية والعرقية والمذهبية والحزبية... وما أحرانا أن نفعل..!!

المصادر والمراجع

مراجع باللغة العربية

- **ابن جني، أبو الفتح عثمان**: الخصائص: تحقيق: محمد علي النجار ج(2) دار الكتب المصرية (المكتبة العلمية) (د – ت).
- **أبو ديب، كمال**: الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، ط(1) الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986م.
- **أدونيس، علي أحمد سعيد**: مقدمة للشعر العربي ط(3) دار العودة، بيروت 1979م.
- **إسماعيل، عز الدين**: قراءة في معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني، فصول م(7) ع(3 – 4) إبريل– سبتمبر 1987م.
- **الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك بن قُرَيب**: الأصمعيات: تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط(5) بيروت لبنان (ب–ت).
- **أعراب، حبيب**: الحجاج والاستدلال الحجاجي عناصر استقصاء نظري" مجلة عالم الفكر، ع(1) م (30) يوليو – سبتمبر الكويت 2001م.
- **الأعلم الشنتمري، يوسف بن سليمان بن عيسى**: أشعار شعراء الستة الجاهليين اختيارات من الشعر الجاهلي، شرح وتعليق الأستاذ: محمد عبد المنعم خفاجي، ج(1) ملتزم الطبع والنشر: عبد الحميد أحمد حنفي، مصر (د – ت).
- **إمرن، فرانس هـ. فان**: المناورة الإستراتيجية في الخطاب الحجاجي توسعة نظرية الحجاج الجدلية التداولية. ترجمة: أحمد عبد الحميد عمر، ط(1) المركز القومي للترجمة، مصر 2020م.
- **الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم**: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق وتعليق: عبد السلام محمد هارون ط(5) دار المعارف بمصر (د – ت).

- **أنيس، إبراهيم**: الأصوات اللغوية، ط(5) مكتبة الأنجلو المصرية 1979م.
- **إيزابرغر، آرثر**: النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية: ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2003م.
- **أوستين، جون**: نظرية أفعال الكلام العامة كيف ننجز الأشياء بالكلام ترجمة: عبد القادر قنيني. أفريقيا الشرق 1991م.
- **الباقلاني، القاضي أبو بكر محمد بن الطيب**: إعجاز القرآن، تحقيق عماد الدين أحمد حيدر ط(4) مؤسسة الكتب الثقافية، القاهرة 1997م.
- **البحراوي، سيد**: في نظرية الأدب محتوى الشكل: مساهمة عربية، ط(1) الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008م.
- **بنو هاشم، الحسين**: بلاغة الحجاج الأصول اليونانية، دار الكتاب الجديد المتحدة بيروت – لبنان 2014م.
- **التبريزي، أبو زكريا يحيى**: شرح المعلقات السبع، دار المعارف، سوسة، تونس (د–ت).
- **توفيق، سعيد**: في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، ط(1) الدار المصرية اللبنانية، القاهرة 2015م.
- **الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر**: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ج(1) ط(3) مكتبة الخانجي القاهرة (د – ت).
- **الجراري، عباس**: خطاب المنهج، الرباط، الطبعة الثانية مزيدة، رجب 1416ه دجنبر 1995م.
- **الجرجاني، عبد القاهر**: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، ط(1) مطبعة المدني، القاهرة 1991م.
- **الجمحي، ابن سلام**: طبقات فحول الشعراء، السفر الأول تحقيق محمود شاكر، مطبعة المدني(ب – ت).
- **جيرو، بيير**: الأسلوب والأسلوبية: ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان(ب – ت).

- **الحجاجي، أحمد شمس الدين**: مولد البطل في السيرة الشعبية، ع(484) كتاب الهلال، أبريل 1991م.
- **حسين، طه**: حديث الأربعاء، ج(1) ط(14) دار المعارف بمصر 1993م.
- ....: مع أبي العلاء في سجنه، مؤسسة هنداوي، القاهرة 2017م.
- **حمودة، عبد العزيز**: المرايا المحدبة، ع (232) سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1999م.
- **الخطيب التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي**: شرح القصائد العشر، تحقيق: فخر الدين قباوة، منشورات دار الآفاق الجديدة، لبنان بيروت 1980م.
- **دي بوجراند، روبرت**: النص والخطاب والإجراء، تر: د. تمام حسان ط(1) عالم الكتب، القاهرة 1989م.
- **راضي، عبد الحكيم**: دراسات في النقد العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2007م.
- **رزق، صلاح**: المعلقات العشر دراسة في التشكيل والتأويل ج (1) ط(1) دار غريب 2009م.
- **الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد**: شرح المعلقات السبع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان 1971م.
- **السكاكي، أبو يعقوب**: مفتاح العلوم، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، ط(1) دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان 2000م.
- **الشحات، محمد**: سرديات بديلة.. مقاربات ثقافية، ط(1) دار أروقة، عمّان، الأردن 2019م.
- **الشطي، سليمان**: المعلقات وعيون العصور، ع(380) سلسلة عالم المعرفة، الكويت سبتمبر 2011م.
- **الصعيدي، عبد المتعال**: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، ط(17) مكتبة الآداب، القاهرة 2005م.
- **صمّود، حمّادي**: في نظرية الأدب عند العرب، ط(1) النادي الأدبي الثقافي بجدة 1990م.

- **صولة، عبد الله**: الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، ط(2) دار الفارابي، بيروت، لبنان2007م.
- ....: الحجاج: أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال "مصنف في الحجاج – الخطابة الجديدة" لبرلمان وتيتيكاه". ضمن كتاب: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم" إشراف حمّادي صمود ط(1) جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية، تونس (د – ت).
- **الضبي، المفضل بن محمد بن يعلى**: ديوان المفضليات: شرح ابن الأنباري، تحقيق: كارلوس يعقوب لايل.. مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت 1920م.
- **عبد الرحمن، طه**: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ط(2) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 2006م.
- **عبد المطلب، محمد**: البلاغة العربية قراءة أخرى، ط(1) الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان القاهرة 1997م.
- ....: جدلية الإفراد والتركيب، ط(1) الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان 1995م.
- **عبيد، محمد صابر**: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ط(1) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.
- **العجيمي، محمد الناصر**: النقد العربي الحديث ومدار النقد الغربية، ط(1) دار محمد الحامي وكلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة، تونس1998م.
- **العزاوي، أبو بكر**: اللغة والحجاج ط(1) الأحمدية الدار البيضاء، المغرب 2006م.
- **العسكري، أبو هلال**: ديوان المعاني، (ج) الأول، دار الجيل، بيروت (ب – ت).
- **عصفور، جابر**: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط(3) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1993م.
- ....: المرايا المتجاورة دراسة في نقد طه حسين، ط(4) الهيئة المصرية العامة للكتاب 2014م.

- **العقاد، عباس محمود والمازني، وإبراهيم عبد القادر**: الديوان في الأدب والنقد، مؤسسة هنداوي، مصر 2017م.
- **العلوي، ابن طباطبا**: عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، ط(2) دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان 2005م.
- **العمري، محمد**: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ط(1) أفريقيا الشرق 2005م.
- **علييات، يوسف محمود**: النقد النسقي: تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي ط(1) الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن 2015م.
- **عوض، ريتا**: بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ط(1) دار الآداب، بيروت 1992م.
- **عياد، شكري**: مدخل إلى علم الأسلوب، ط(2) منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة 1992م.
- **عيد، محمد عبد الباسط**: الخطاب النقدي.. التراث والتأويل ط(1) مؤسسة الانتشار، بيروت 2017م.
- .... : في حجاج النص الشعري، ط(1) أفريقيا الشرق 2013م.
- **الغرافي، مصطفى**: عن البلاغة.. دراسة في تحولات المفهوم، مجلة عالم الفكر، ع(2) م(42) أكتوبر – ديسمبر 2013م.
- **فريد، ماهر شفيق**: ما وراء النص اتجاهات النقد الأدبي الغربي في يومنا هذا، ط(1) الدار المصرية اللبنانية، القاهرة 2016م.
- **فضل، صلاح**: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، أغسطس 1992م.
- .... : مناهج النقد المعاصر، دار ميريت، القاهرة 2002م.
- **القارصي، محمد علي**: البلاغة والحجاج من خلال نظرية المساءلة لميشال ميار.. ضمن كتاب: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم إشراف حمّادي

صمود ط(1) جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية، تونس (د – ت).

- **قطّوش، بسام**: دليل النظرية النقدية المعاصرة.. مناهج وتيارات ط(1) دار العربية 2004م.
- **قنصوة، صلاح**: تمارين في النقد الثقافي، ط(1) دار ميريت، القاهرة 2007م.
- **القيرواني، ابن رشيق**: العمدة: تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. ط(5) ج(2) دار الجيل، بيروت 1981م.
- **كريستيفا، جوليا**: علم النص: ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، ط(1) دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب 1991م.
- **كوين، جون**: بناء لغة الشعر ترجمة: د. أحمد درويش ط(1) مكتبة الزهراء، القاهرة 1985م.
- **لحويدق، عبد العزيز**: نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون.. ط(1) دار كنوز المعرفة، الأردن 2015م.
- **المسدي، عبد السلام**: الأسلوبية والأسلوب ط(4) دار سعاد الصباح، الكويت – القاهرة 1993م.
- **مشبال، محمد**: في بلاغة الحجاج نحو مقاربة بلاغية حجاجية لتحليل الخطابات ط(1) دار كنوز المعرفة، الأردن 2017م.
- **ناصف، مصطفى**: بين بلاغتين قراءة جديدة لتراثنا النقدي، مجلد (1) عدد (59) كتاب النادي الأدبي بجدة 1988م.
- ....: قراءة ثانية في شعرنا القديم، دار الأندلس بيروت – لبنان (ب – ت).
- ....: محاورات مع النثر العربي، ع(218) سلسلة عالم المعرفة، الكويت فبراير 1997م.
- ....: نظرية التأويل، ط(1) عدد(111) النادي الأدبي بجدة، مارس 2000م.
- ....: نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت (د – ت).

- **نرليخ، بريخت**: تاريخ التداولية، ترجمة: منتصر أمين عبد الرحيم، مجلة نوافذ ج(42) يونيه 2013م.
- **ولد الأمين، محمد**: حجاجية التأويل، ط(1) كتاب فضاءات ع(8) المركز العالمي لدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر، طرابلس، ليبيا 2004م.
- **ويليك، رينيه**: مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور. سلسلة عالم المعرفة، ع(110) الكويت 1987م.
- ....: نظرية الأدب ترجمة: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، سوريا 1972م.

مراجع باللغة الإنجليزية

- **Amossy, Ruth**: Argumentation in Discourse A Socio-discursive Approach to Arguments Article in Informal Logic • September 2009.
- **Amossy, Ruth:** Ethos at the Crossroads of Disciplines Rhetoric, Pragmatics, Sociology, Poetics Today, Volume 22, Number 1, Spring 2001 (Article) Published by Duke University Press.
- **Coulthard, Malcolm** ; An Introduction to Discoirse Analysis. Longman Group Ltd. Impression 1983.
- **Gilbert, Michael A**.; 'Language. Words and Expressive Speech Act'. - Presented to the Fourth ISSA conference. The international society for the study of argumentation 1998.
- **Vanderveken, Daniel**: Meaning and Speech Act. Vol.1: Principles Of Language Use. cambridge Uni. Press 1990.

المؤلف في سطور

محمد عبد الباسط عيد

- أكاديمي مصري، حصل على الدكتوراه عام 2008م في النقد الأدبي من جامعة القاهرة في تخصص بلاغة الخطاب، ومنها حصل أيضا على الماجستير في الدراسات الأسلوبية 2003م.
- كاتب مقال أسبوعي بموقع مصراوي، ومقال نصف شهري في موقع مصر 360، ومقال شهري بمجلة الثقافة الجديدة.

من كتبه المنشورة

- "النص والخطاب قراءة في علوم القرآن"، نشرت طبعته الأولى بالقاهرة 2009 والثانية بدار أفريقيا الشرق - المغرب 2013م.
- "بلاغة الخطاب قراءة في شعرية المديح"، نشر بالهيئة المصرية العامة للكتاب 2015.
- "في حجاج النص الشعري"، ط(1) دار إفريقيا الشرق - الدار البيضاء ـ المغرب 2013م.
- "التراث السردي قراءة في الرواية العربية الجديدة"، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات 2014م.
- "الخطاب النقدي.. التراث والتأويل" - ط(1) مؤسسة الانتشار- بيروت 2017م.
- "شعر البهاء زهير"، دراسة أسلوبية (مخطوط).

قيد الطبع

- "بلاغة الاستمالة"، قراءة في إيتوس طه حسين (دراسة).
- وله كثير من البحوث المحكمة المنشورة في مجلات مصرية وعربية مثل: مجلة فصول، وعلامات في النقد الأدبي، وجذور التراث، وعالم الفكر الكويتية، ومجلة اللسانيات وتحليل الخطاب، المغربية، والمجلة العربية للعلوم الإنسانية بالكويت. وذلك بالإضافة إلى كثير من المقالات التي تناولت الإبداع الشعري والروائي وقضايا تجديد الخطاب الديني، وقد نشرت في مجلات ثقافية عامة مصرية وعربية.
- نال جائزة الطيب صالح العالمية للإبداع الكتابي 2013م فرع الدراسات النقدية عن بحث عنوانه "مظاهر التراث السردي في الرواية العربية الجديدة".
- وصل كتاب "الخطاب النقدي... التراث والتأويل" للقائمة الطويلة بجائزة الشيخ زايد عام 2018م.